

# السَّيْرُمِيَّةُ الْعَالَمِيَّةُ

الجزء الأول

تأليف

ألاردايس نيكول

ترجمة عثمان نوري

مراجعة حسن محمود

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

الإدارة العامة للثقافة





# المسرحية العالمية

الجزء الأول

تأليف

الأردني نيكول

مراجعة  
حسين محمود

ترجمة  
عثمان نوي

الجمهورية العربية المتحدة  
وزارة الثقافة والإرشاد القومي  
الإدارة العامة للثقافة





## المقدمة

يهدف هذا الكتاب إلى تقديم خلاصة عامة لتطور الدراما منذ أقدم عصورها في بلاد اليونان القديمة حتى أحدث العصور . ويجب أن نعترف بأنه كتاب له اتجاه معين . ولولا ذلك لكان مجرد سجل للوقائع ، ونحن نحاول أن نقدم شيئاً يجلّ عن أن يكون مجموعة من المعلومات الإحصائية .

لهذا جاء الحكم على المسرحيات المفردة ، وعلى آثار كتاب المسرح المختلفين ، متأثراً بالنظرة الشاملة إلى التطور الكامل للمسرح . ونؤكد القول فضلاً عن هذا بأن هذه الأحكام تقوم على مقاييس وقيم لا ترتبط بأزمة أو أمكنة بعينها . ذلك أنه في كتاب أفرد للنشاط المسرحي في عصر معين ، محدد في الزمان والمكان ، قد يكون ثمة مبرر لاختيار بعض المسرحيات والتنويه بها لتفوقها على المستوى العام لرفيقاتها . أما في كتاب يعالج التطور الكامل للمسرح ، فقد نجد مبرراً لإغفال مثل هذه المسرحيات أو الاكتفاء بالإلمام العابر بها . فإذا كنا بصدد الحديث عن الكتاب من طبقة سوفوكليس وشكسبير وارسطوفان وشو ، فقد وجب علينا إغفال كثير من الكتاب الذين يقتلون عنهم شأننا ، رغم ما قد يكون لهم من مكانة بالنسبة لزمانهم وبلادهم .

ولقد حاولنا الإشارة من غير شك إلى كثير من المسرحيات الجديدة



بذلك لأهميتها التاريخية ، وإن كانت تلك المسرحيات لا تشوقنا الآن ولا تستهويننا . ولكنى كنت دائما أميز بين تلك الأهمية التاريخية وبين القيمة الذاتية للأثر الأدبي . وإذا شعر أى قارىء فى بلد آخر أننى لم أنصف الكتاب الذين سمت شهرتهم المحلية على تقديرهم العام ، فعليه أن يرجع إلى بحثى فى بعض عصور تاريخ المسرح الإنجليزى حيث وازنت بين عدة مسرحيات ذات أهمية مقررة بمسرحيات أخرى تفوقها أهمية ، فتبين قصورها النسبي .

ومن الطبيعى أن تواجهنا صعوبة خاصة فى بحث المسرحيات المعاصرة . فى هذا الميدان لم يمض الوقت الذى يمكننا من النظرة السليمة ، مع أن الجهود الحديثة هى أشد ما يسترعى اهتمامنا . ولعلى خصصت للآثار المسرحية فى القرن العشرين حيزاً أكبر مما كان يخصص لها لو أن هذا الكتاب قد ألف سنة ٢٠٤٩ لا سنة ١٩٤٩ — ولا شك أن هذا الحيز لا تبرره الموازنة الدقيقة بين قيمة مسرحيات القرن العشرين وبين قيمة مسرحيات الأزمنة السالفة . وهذا يؤدى بنا إلى أن نقرر شيئا آخر ، هو أن العرض الموضوعى للبحث لتطور المسرح من شأنه أن يعالج المسرحيات فى كل الأقطار ، شرقها وغربها ، طبقا لموقعها الزمانى ، وفوق ذلك فإن من شأنه أن يحاول بحث كل مظاهر الفن المسرحى بصرف النظر عن مكان ظهورها . فى بحث من هذا النوع يعرض مثلا المسرح السانسكرىتى جنبا إلى جنب مع مسرح القرون الوسطى فى أوروبا ، وربما خصص فيه مكان لتمثيليات الأسرار الدينية الأصل فى الهند وفارس والتبت ، تلك المسرحيات البالغة الأهمية . على أننا فى هذا الكتاب قد



أتبعنا مسلكا محمدا ، فهو يبدأ باستخيلوس<sup>(١)</sup> وينتهي بأنوى<sup>(٢)</sup> ومعنى هذا أن جلّ اهتمامنا منصرف إلى الدراما الغربية ولا يعنى بأنواع الدراما الأخرى إلا بقدر نصيبها في تطور الأنواع الغربية . وهكذا نجد أن المسرح الشرقي من هذا الكتاب لا يذكر في العصور الوسطى بل في العصر الحديث ، وحين بدأت التقاليد الشرقية تحظى بالتقدير وتعتبر جدرة بالمحاكاة .

ولا مرأ في أن كتابا من هذا النوع قد صادفته صعب لغوية كثيرة خطيرة . ولقد عوّلت بقدر الامكان على قراءة المسرحيات بلغتها الأصلية أو مشاهدتها حين سنحت الفرصة لذلك ، ولكنى لم استطع ذلك إلا في مسرحيات نحو ستة أقطار ، ومعنى هذا أنى استعنت بالترجمات ، ومن حسن الطالع أنه توجد مكتبة واسعة نوعا من المسرحيات التي ترجمها إلى الانجليزية بريطانيون وأمريكيون . ولكن هذه المصادر الكثيرة ثبت عدم كفايتها في بعض الأحيان ، لهذا لجأت إلى ترجمات فرنسية وإيطالية وألمانية . ومن ذلك أنى قرأت باللغة الإيطالية مسرحية هنغارية لها بعض الأهمية ، وقرأت بالألمانية مسرحية تشيكية . وقرأت بالفرنسية مسرحية بلغارية ، إذ يبدو لى أن هذه المسرحيات لم تترجم إلى الانجليزية . وإنى أدرك تمام الإدراك أن المسرحيات المترجمة إلى لغة أخرى ، أو المترجمة عن ترجمة ، تفقد لا محالة كثيرا من نكهة المسرحية الأصلية ، لا سيما إذا كان المؤلف شاعرا . لكنى حاولت بقدر الإمكان أن أدخل في حسابى ذلك النقص الذي لا مفر منه .



وقد قررت بعد تدبر ألا أضيف إلى مادة الكتاب فهرساً بأسماء الكتب التي وردت إليها الإشارة في هذا المجلد ، وكان من أسباب هذا القرار كثرة ما نشر في السنوات الأخيرة من قوائم تحوى هذه الكتب وسهولة الحصول على تلك القوائم ، ومن أسبابه أيضاً أنى قدرت أن أية قائمة بالكتب الإنجليزية وحدها ستكون ناقصة من غير شك لتشعب الآداب المسرحية التي تناولها الكتاب ، بحيث تكون القوائم الوافية باللغة الطول ، مشتملة على عشرات الأسماء بلغات أجنبية ، وإذا شاء أى قارئ أن يخص بعنايته عصرًا يختاره من عصور التطور المسرحي ، أو قطعاً واحداً من الأقطار في هذا التطور ، فإنه لن يجد صعوبة في الحصول على بيان بالكتب التي تعينه على الدرجة التي ينشدها .

وفي الوقت نفسه فإنى أؤكد أنى حرصت على الدقة التامة فيما أوردت من بيانات واقعية وعلى الأخص في إيراد تواريخ المسرحيات ، ولم تكن هذه مهمة يسيرة بآية حال . فكثيراً ما وجد اختلاف وتضارب بين الدراسات النقدية ذاتها ، تلك الدراسات التي يوثق بها ويركن إليها ، بينما وجد في بعض الأحيان أن الحصول على معلومات محققة أمر لا سبيل إليه وكل ما يمكن قوله أنى لم أدخر جهداً لجعل هذا المجلد أصح ما يمكن في عرض البيانات الإحصائية وإن كان من الغفلة أن تظن العصمة من الخطأ بكتاب يتناول مثل هذا الميدان الواسع .

ولقد استعنت في التعرف على الشواهد الشاردة بكثير من زملائي وأصدقائي بجامعة برمنجهام وغيرها من الجامعات البريطانية ، وجامعات



الولايات المتحدة الأمريكية ، وجامعات القارة الأوروبية، كذلك تفضل  
الملحقون الثقافيون بسفارات الاتحاد السوفيتي والنرويج فقدموا إلى مساعدات  
مشكورة وإني أشعر شعورا عميقا بقيمة هذا العون وفضل مقدميه .

ولقد أعد بعض المقتطفات المسرحية خاصة لهذا الكتاب ، ولكن  
الكثير منها نقل من ترجمات سبق نشرها . وإني أتقدم بالشكر لدور النشر  
التي سمحت لي بنقل مقتطفات من الترجمات ، أو من الكتب الأصلية التي  
كان مؤلفوها من الإنجليز والأمريكيين .

---







## الفصل الأول

### أول كاتب للمسرحية: اسخيلوس

يمكن القول بأن المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ ق . م . حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا وهى « الضارعات » . لاسخيلوس أمام نظارة من المواطنين الأثينيين .

ولعل التسلية المسرحية كانت موجودة قبل ذلك بمئات السنين ، وغالب الظن أن اسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير فى موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين ، الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة فى مصر القديمة . ومن المقطوع به أن اسخيلوس لم يخترع المأساة اختراعا ، وإنما تناول بالتنقيح تقاليد يونانية نامية ، نمت وترعرعت بالتدريج ، إلى أن أثمرت المسرح كما نعرفه . لكننا فى كل هذه الميادين نصرب على غير هدى ، ولا نزيد على أن نحزر ما قد يكون حولنا .

إننا لا نستطيع فى حدسنا أن نستبين غير صورة باهتة لرقصات المحاكاة فى مجتمعات ما قبل التاريخ ، فنحن لا نعلم هل كان رواة القصص والبهلوانات والمغنون من هذه القبائل يمزجون المادة المسرحية ببضاعتهم الخاصة أو لم يكونوا يفعلون . ومهما يكن ظننا بأن الرقصات قد اتخذت صورة أقرب إلى المظهر المسرحى ، وأن المسامرين الشعبيين قد أمهموا فى بناء الفن المسرحى فيما بعد ، فليس فى حوزتنا أى شاهد يسمو بهذه الظنون إلى مرتبة اليقين .



ولقد منحتنا مصر شيئاً يزيد قليلاً عما منحتنا عصور ما قبل التاريخ .  
لكننا على وفرة معلوماتنا عن تلك الإمبراطورية القديمة لا نكاد نعلم  
عن مسرحها أكثر مما نعرف عن المسرح قبل التاريخ .

فنحن نعلم أن هناك تمثيلية دينية كانت تمثل في ابيدوس في الألف الثانية  
أو الثالثة قبل الميلاد تخليداً لذكرى موت أوزيريس . وكانت تروى على  
ما يظهر كيف مزّقت أوصاله إلى أن جمعتها إيزيس أخته وزوجته ، ولكن  
لا يوجد نص للمسرحية ؛ ولا يمكن جمع حوادثها إلا عن طريق الظن .  
استناداً إلى ما رواه أيخرنوفرت الذي أعاد صوغ مواد قديمة لتمثل أمام  
سينوستريس الثالث ( ١٨٨٧ — ١٨٤٩ ق م ) ولكننا لا نستطيع  
في اطمئنان أن نعد تلك المواد القديمة — حتى بعد إعادة صوغها — عرضاً  
مسرحياً حقاً . . . أو مجرد توسع في عرض الطقوس الدينية ، وإذا كنا  
في شك من تمثيلية ابيدوس فإننا أكثر تشككاً في نصوص الأهرام ،  
وما يدعى بدراما منف . ولقد كانت هذه الدراما نوعاً من التمرينات المسرحية ،  
لكن لا يكاد أن يوجد على ذلك شاهد مادي ملموس ، بحيث يتحتم علينا آسفين  
أن نترك مسرحيات الطقوس هذه جانباً ، ولعل الكشف عنها أمر يشوق  
المتخصص ، لكنها يجب أن تترك للمتخصص دون سواه .

فإذا انتقلنا إلى بلاد اليونان وجدنا شواهد أجدر بالاطمئنان والثقة  
فماسى أسخيلوس وخلفائه قد انبثقت من الديثورامبوس<sup>(١)</sup> dithyramb الذي

(١) كان الديثورامبوس هو أول نوع من أنواع الشعر الفنائي الذي كان ينظمه الشعراء  
وينشدونه في مهرجانات ديونيسوس ، وكان هذا الشعر يلشد في بادى الأمر بمصاحبة الناس ،  
وكان يتخذ موضوعه من أسطورة الإله . فيتحدث الشاعر عن ميلاده ويتعرض لتفاصيل حياته ،  
ويصف الأخطار التي مضت به . وكان يضم إليه مجموعة من الناس يلقنهم بعض الأبيات التي تمثل  
بالحزن والأنين ، يرددونها أثناء إنشاده المقطوعة وكانت هذه الجماعة تسكون ما يعرف بالجوقة  
وكانوا يرددون في حفلات ديونيسوس جلود الماعز ليظهروا بمظهر السائية اتباع الإله ( المترجم ) .



تمجيذا لديونيسوس ومع أن الطريق قد يكون هنا أوضح فإن المعلومات اليقينية لم تزل تعوزنا ، فلا يسعنا إلا تلمس الطريق المرجح الذي نسلكه التطور عن طريق الحدس والتخمين . وغالب الظن أن الديثورامبوس كان في أول الأمر ينشد ارتجالا ، فكانت الكلمات والموسيقى جميعا من وحي النبوة التي يبتعثها الاحتفال . ولا بد كذلك أن الديثورامبوس كان كله أو جله قصصيا سرديًا في صورته ، فكان يسرد أسطورة تتعلق بالإله ، ثم حدثت تغيرات تدريجية . ففي أيام أريون الميثيني *Aryon of Methymna* (بين القرنين السابع والسادس ق م) كان أفراد من الشعراء ينظمون الشعر للمحتفلين ، كما انفصل رئيس الفرقة — الإكسارك — من فرقته فأدى هذا إلى إمكان قيام التمثيل الصحيح ، أو قل إلى تحويل السرد إلى تمثيل مباشر .

ثم أتت الخطوة الحاسمة الحققة التي تعزى عادة إلى ثيسيس *Thēspis* (القرن السادس ق م) حين أضيف ممثل آخر غير الإكسارك . كما أن استخدام الأفعنة مكن الممثل الواحد من أن يقوم بأدوار أشخاص عديدين خلال التمثيل ، الأمر الذي فتح للمسرح أبواب موضوعات كثيرة معقدة . وإن الطريق لقصير من ثيسيس إلى اسخيلوس ، ويبدو أن هذا المؤلف والممثل بعد أن عرض مسرحياته في موطنه إيكاريا قد نقل ميدان نشاطه إلى أثينا حوالي سنة ٥٦٠ ق . م . وليس لدينا ما يثبت صحة هذا التاريخ . لكن الشواهد الباقية لدينا توحي بأن ثيسيس قد أخذ منذ هذا التاريخ يمثل مؤلفاته المسرحية في المدينة ،

ومن المؤكد أن إحدى مآسي ثيسيس قد نالت الجائزة في الموسم المسرحي الأول الذي أقامه بيزستراتوس سنة ٥٣٤ ق . م .



وكان لنشاطه الذى شغذته حماسة مباريات المواسم أثر سريع فقد سار على أثره مسرحيون آخرون منهم كويريلوس Choirilos ذلك المسرحى المكثّر الذى ينسب إليه نحو مائة مسرحية وست ، والذى يقال أنه أدخل تحسينا على الأقنعة التى استحدثها تسبس ، كذلك ظهر براتناس Pratinas الذى تخصص فى المسرحيات الساتيرية<sup>(١)</sup> ، Satiric Drama وكذلك فرينيكوس Phrynichos مبتكر الأقنعة النسوية ، وقد أحرز شهرة فى أيامه لكنه كان أقل حظا من أسخيلوس ، إذ لم يبق له الآن أثر واحد .

ولا مرأ أن هؤلاء الرجال قد كتبوا مسرحيات تشبه فى صورتها الآثار الباقية للمسرحيين الآخرين ، ولكن لا فائدة من أن نولى آثارهم اهتماما حين نحاول رؤية تاريخ المسرح من حيث هو كل ، إذ ليس لدينا ما يعيننا فى هذا السبيل غير إشارات مبثورة ، وقليل من الأخبار التاريخية ، وحفنة من أوراق هى كل ما بقى لنا مما كتبوه . إننا نرى بصيصا خافتا من نور وسط دياجير الظلام ، وأشباحا باهتة تأخذ فى الظهور ، ولكننا لا نجتلى مشرق الشمس حتى نبلغ أسخيلوس .

---

(١) المسرحية الساتيرية مسرحية مؤامة من قسمين : أحدهما له طابع المأساة والثانى له طابع المهزلة وتتكون الفرقة فيها من الساتيروس أبناء سيلينوس الذى شغل منذ أقبل الدهور بلاد اليونان بإطعام ديونيسوس إله الخمر — وهؤلاء الساتيروس أنصاف آله تشبه أرجلهم أرجل الماعز ، ولهم قرون صفيرة وآذان مدييه ، وكانوا يسكنون الغابات ويتمقبون ( الننف ) و ( الدردباد ) ومن أنصاف آلهات صغيرات جميلات لينالوا منهن ما يريدن ( المترجم ) .



## أول مسرحية

« الفارعات »

نحن الآن في مطلع الشمس . وقد اجتمع حشد من أهل أثينا على سفح التل العارى بأسفل الأكروبوليس ، يقف بعضهم ويجلس بعضهم القرفصاء بين الصخور ، ويجلس البعض على مقاعد خشبية خشنة الصنع . وتحتهم يمتد التل في هضبة صغيرة ، وقد رسمت على تلك الهضبة دائرة كبيرة ، في وسطها مذبح ، وعلى مقربة تبين من خلال الضوء الخافت رسوما لأحد المعابد .

نرى الجمهور - متطلعا متلهفا - وإن كان مكدود الجسم . فلقد سبقت الاحتفال أيام وليال مثيرة . كانت كلها تبدأ بموكب وقور ، يحمل أثناءه تمثال ديونيسوس من معبده نحو الأكاديمية الواقعة في الطريق إلى البتروس وبعد أن يوضع تمثال الآله حيث يرى الآن بجانب الدائرة الواسعة للجوقة ، يعود الموكب في صخب على ضوء المشاعل .

وهكذا نرى تضحية وطقوسا ، ونسمع أنغام المزمار وترتيل الأناشيد والضحك الماجن في جو من التحرر والتعب .

والآن قد اجتمع الجمهور مرة ثانية في هذا الفجر متلهفا على رؤية المشاهد التي تعرض أمامه تمجيذا لديونيسوس .

ويسود الصمت فجأة حين تصدر عن المزمار نغمات صافية كأنها نغمات البلبل تنبعث من النور الخافت في أسفل ، ثم نستطيع أن نرى في غير وضوح

مجموعة من خمسين شخصا مرتدين أردية بيضاء ذات وشني غريب ، وهم يتحركون نحو الدائرة ليلتفوا بالمذبح . وبينهم رجل واحد ارتدى أنفخ الثياب ، حذاؤه على الكعب ، وهو يتقنع بقناع وقور يرتفع من حول صدغيه فيما يشبه ، التاج ، ويسود الصمت لحظة ثم تبدأ ترانيم الجوقة :

زوس يا إله المتوسلين وحارسهم !

نظرة حانية إلى اللاتي تتطلعن .

إلى عروئك بعد إذ شردتهن الرياح وجرفهن المياه .

عبر الرمال النائرة المتقلبة وحملتهن من حيث يصب النيل ماءه في الموج .

من ملتقى أرض الله الخضراء بصحراء سوريا .

إننا منفيات وإن لم يصدر ،

أمر بنفينا ، فلسنا قتله .

لكن لما أصدر أيجيتوس أمره .

بأن يتزوج ابناؤه بنات أخيه .

فررنا من الأغلال الممقوتة مذعورات .

من زواج اليد لا القلب ،

دون أن نحتمل زيجة قريب !

بهذا كان يترنم قسم من الجوقة ، والآن يواصل الإنشاد قسم آخر :

ودناوس هاديننا وسيدنا ،

أخو الملك ، قد استخار الحظوظ بالترد .



فاختار أهون الضررين .

وأمرنا بالفرار معه .

غير عابئ ، باشتداد الريح أو اصطحاب الموج ،

وأسرعنا على وجه الماء ،

حتى ألقينا مرانينا على شواطئ أرجوس .

في هذا الذي أوردنا ما يكفي للسماح لجمهور النظارة من أهل أثينا ، الذين امتلأت عقولهم بأساطير بلادهم ، بأن يعرفوا أن الرجل القوي في دائرة الجوقة هو دناوس ، وأن الحسنين امرأة في الجوقة هن بناته . وكل النظارة يعرفون مصائرهم بوجه عام . كان دناوس أخا أيجيبتوس ، وهما أميران ولد اللإله (زوس) والفتاة (يو) المعذبة . ولقد عرض أبناء أيجيبتوس الحسنون الزواج من بنات دناوس ثم هدودهن باستخدام العنف ففرغت الفتيات وأبحرن في سفينه مع أبيهن للبحث عن الموطن الأصلي ليو ، وهو أرجوس ، وطلبن حماية ملكها بلاسجوس .

النظارة إذن يعرفون الحوادث السابقة على المشهد الذي يوشك أن يعرض أمامهم . بل ويعرفون سير الحوادث في المشاهد التالية . فهم لا يلتمسون نشوة الجديد في القصة . وهذه المعرفة بالحوادث تمكنهم من أن يخلصوا قلوبهم كلها للإصغاء إلى كلمات الشاعر وتقدير مهارته في علاج ذلك الموضوع الأزلي .

وخلال مقطوعات غنائية وجواباتها تواصل الجوقة غناءها في ترانيمها المرفهة ، وهي تقرن المقطوعات بحركة رقص معقدة ، وبعد أن تهدأ الأصوات

والأجسام، تجتمع الفتيات قرب المذبح ، بينما دناوس — وقد ترك وحده عند حافة الدائرة — يوصيهن بالحذر ، وبالاتظار حتى يصل ملك أرجوس وجنوده .

أعبدن هذا المذبح المكرس .

لآلهة كثيرة تجمعت في إله كبير ، .

ثم اقتعدن الأرض المقدسة كسرب من اليمام الهارب ،

لا تفزع صقور اجنية ، وإنما هو قريب لا يرعى ذمة للقربي ،

بغضب ، فإذا استخفه الحب كان بغضه أفدح ،

فاحترسن ، وانسحبن من هنا .

تنجون من شره .

وعندئذ يصمت الممثل الذي يؤدي دور دناوس ، بينما يأخذ دوره الهام ممثل آخر يضع قناعا ملكيا ويعلن في حديثه إلى الجوقة أنه بلا سيجوس ، ويلقى على الأردية الشرقية العجيبة التي تلبسها الجوقة ، ويسألهن عن سبب مجيئهن إلى أرض أرجوس .

فيرهف النظارة آذانهم لأننا وصلنا إلى مشهد فيه حرج . كيف تدافع الفتيات عن أنفسهن ؟ ماذا يقول ملك أرجوس ؟ وسرعان ما يأتي الجواب على السؤال الأول إذ يقول له رئيس الجوقة :

سأجيب في إيجاز ووضوح : نحن نتحدر من أهل أرجوس . فيقف بلا سيجوس وقد استولت عليه الدهشة . إذ أبي أن يصدق أن فتيات يلبسن هذا اللباس العجيب ينتسبن إلى بلاده . لكنه حين يأخذ رئيس الجوقة في رواية قصة (يو) وما صار من أمر بناتها يقتنع تدريجيا . وعندئذ تنفجر الجوقة في لحن صاحب



تلمس به الحماية والعدل . وخلال الهواء الصافي ، وفي ضوء الصباح البراق ،  
تأتي الكلمات التالية في ترنيمة إلى الجمهور الذي يجلس إلى أعلى :  
إلهة العدل ، ابنة زوس العادل .

إلهة العدل ، يا ملكة المضارعات ، نظرة من عليائك .

ألا تلحق محنتنا أي أذى بمدينتك .

تلك كلمة ، تأتي حتى من الشباب ، فضلا عن الشيوخ والحكماء .

إذا أنت أجرت المضارعات .

كان لك ثواب السماء ،

ما بقي للحسنة ثواب عند الله .

هذه ضراعة الفتيات : فما جواب بلا سجوس ؟ إن جوابه يأتي في مثل  
هذا الإيجاز والبساطة

إنك لا تضر عن إلى ساحتي الخاصة .

فإذا نزلت بالبلاد محنة

فإنها لا تزول إلا بالعمل المشترك بين أبنائها .

لذا فلن اتعهد بشيء ، ولن أعد بشيء .

حتى أشاور شعبي .

وحين يسمع النظارة ذلك يعلو حماسهم لأنهم يتسمون إلى نظام ديمقراطي ،  
ويفخرون بأن أمرهم شوري بينهم ، وأن أقدارهم لا تتحكم فيها إدارة طاغية ،  
وما أرجوس القديمة هذه التي يحكمها بلا سجوس إلا مثل لأرض أثينا ،  
وهكذا صارت الخرافة القديمة قريبة إلى أرواحهم .

ويخرج ملك أرجوس ، بينما يتردد في مسمعه تهديد الفتيات بأنهن سيتبحرن  
إذا لم يدركن بغوثه . وفي تلك الأثناء تواصل الجوقة ترنيمة إلى زوس .

ولا تستغرق المقطوعات وجوابها غير زمن قصير ، غير أن الأغنية حينما تتردد فإن أخيلة النظارة تتحلق مع بلاسجوس في المهمة التي شئخص إليها ، وتصوره وقد عقد مجلسه من المواطنين الأحرار ، ويرتسم فيها ذلك المشهد الذي عرضت فيه القضية ونوقشت ، فلا يأخذ النظارة عجب ولا يصدمهم شيء حين يرون دناوس يعود ، ويسمعونه يعلن حكمه ، إن الوقت هنا اختزل اختزالا في هذا العرض لأحداث الماضي على نحو يسرف في التزام التقاليد ، لقد أجمع أهل أرجوس على رأى أعلانوه ،

فما سمعوا صوت قلبى العجوز حتى هللاوا تهليل الشباب .

لقد طربت السماء نفسها حين ارتفعت في الفضاء .

أيدى المجتمعين اليمنى وهم يرددون القسم :

سيقمن الفتيات أحرارا في تلك البلاد .

غير مفزعات ولا مثقلات بمخطر الموت .

ولن تستطيع أيدى أهل بلادهن ، ولا أيدى أجني .

أن تختطفهن من هنا .

فما أسرع ما تنطلق الحجوقة بترنية حماسية حمدا للآلهة ، على أن هذا لا يكاد ينتهى حتى يطل دناوس على سفح التل ناحيه البحر البعيد إلى أسفل فيصيح قائلا : إنه يتبين هناك سفينة مطاردى الفتيات . فيترك دناوس المسرح بينما تتجمع الفتيات محزونات حول المذبح ، يبكين في خوف :

يا أرض التل والوادي ، أيتها الأرض المقدسة .

ماذا سينزل بنا ؟ أين المفر ؟



أمن أرض أراجوس هذه نفر إلى جحر مظلم من جحور الأرض؟  
ذلك لأن أهل إيجيتوس قوم قساة ، قد استعرت في قلوبهم نيران الجشع  
والحقدهم ، فهم ينبحون كالكلاب التي تنشد الفريسة ، وقد اجتاحت نفوسهم  
نزوات الرغبة .

ولا تمضي لحظة حتى يدخل شخص جديد ، هو رسول إيجيتوس  
فيحاول في خشونة أن يطرد الفتيات من المذبح ، فتمزق صرخاتهن الفضاء  
ويسود الهرج وتغشى الكتابة . ثم سرعان ما يظهر بلاسجوس يحمل إليهن  
الأمل :

أعلم أنه إذا استطاع الاقتناع من غير تحرش  
أن يغير رأى أولئك العذارى ، كان لك  
بموافقتهن الحرية ، أن نأخذهن معك من هنا .  
لكن المدينة قد هتفت برأى موحد  
أن ان تخرج الفتيات من هنا عنوه .  
وتلك الكلمة قد سجلت وثبتت بالمساهير المحمكة ، فهي إذن نافذة  
المفعول :

لم تكتب بالشمع الذي تمحى مسطوره .  
ولم تسطر على رق يحتم ثم يودع إبداعا -  
إذن فقد سمعت ألسنتنا الحرة تعبر عن إرادتها :  
فاخرج من حضرتنا ولا تتلبث .  
وعند ذلك ينسحب الرسول منذراً بالحرب فتعبر الجوقة عن سرورها  
الغامر في أغنية حماسية تمجد أراجوس ، وأرض أثينا .

امض وصل للبارك، لآلهة المدينة القاطنين .  
حول إيرازينوس ، لاندفاق المد الأزلى .  
وهكذا تتردد أغنية الطرب للنصر ولا قلبت أن تلاحق بها أخرى .  
ترنم أيتها العذارى ، حتى يرتفع مجد بلاسجوس ،  
ولن نعود إلى تمجيد الشواطىء التى ينساب عندها النيل فى المحيط .  
وهكذا تنتهى مسرحية « الضارعات » ، لاسخيوس ، وهى أقدم مسرحية  
نعرفها .

ولكن النظارة لا ينصرفون ، وتأتى لحظة فلقه من الصمت ، وسرعان  
ما يستولى على النظارة رقب وصمت ، ثم يعود صوت المزمارة ، يعزف لنا  
جديدا ، آنيا من أسفل ، فتعود فتيات الجوقة إلى الدائرة وتبدأ مسرحية  
جديدة .

لقد فقدت هذه المسرحية الثانية ، لكن يسهل ضم أشتات موضوعها . وهى  
تعرض اغتصاب ابنا إيجيبتوس لبنات دناوس ، بل ولا تنتهى المسرحية بذلك  
فالمسرحية الثانية تتبعها ثالثة ، تنبئ بما سيؤول إليه مصير بنات دناوس ، فترى كيف  
أن العذارى جميعا قتلن أزواجهن المكروهين ولم تشذ منهن إلا واحدة ،  
هى هيرمنسترا Hypermnestral التى تنكص عن تلك الفعلة لحب جديد نما عندها  
للينسكيوس Lynceus ولا تنتهى الحركة المسرحية إلا عندئذ .

وهكذا صارت « الضارعات » ، فى نظر أولئك المجتمعين على سفح التل  
قرب مدينة أثينا ، مسرحية كاملة من جهة ومن أخرى جزءا من ثالث ،  
أى مجرد فصل واحد فى وحدة أكبر ، على ما فى ذلك من تناقض عجيب .



## التقاليد المسرحية عند الإغريق

لا تعد الضارعات أعظم مسرحيات أسخيلوس ، وإنما يرجع المكان الذي تمثله إلى أنها أول مسرحية بائمة قدمها لنا تاريخ المسرح ، وإلى أنها تمثل تمثيلاً حسناً ذلك المسرح الذي ورثه أسخيلوس عن ثيسيس ومن أتوا من بعده مباشرة .

ولا نستطيع القول بوجود دار للتمثيل بالمعنى الصحيح في ذلك الوقت إذ لم يكن للنظارة مكان معد لهم ، وكان الممثلون جميعاً يتحركون داخل الدائرة الأفقية للجوقة . وكان المنظر الخلفي هو السماء المكشوفة ، والفضاء الجميل الممتد وراء التل ، وكانت الدراما شبيهة بمصدر نشأتها وهو الدثيرامبوس ، فالحركة في أضيق نطاق ، والجوقة المؤلفة من بنات دناوس كأنها مجموعة تمثيلية . أما التمثيل الفردي Individual Portraiture فلم يكن موجوداً . ولا وراء في أن (الضارعات) مسرحية ، وليست جزءاً من الطقوس الدينية ، لكنها مسرحية بالغة في السذاجة .

على أن التقاليد الرئيسية للمسرح اليوناني قد أرسى أساسها . وما أسرع ما ظهر إلى الوجود مبنى المسرح ، وكان تصميمه يتيح للممثلين فرصة لتغيير الأقنعة والملابس لتزويدهم ببناء خلفي للمسرح ، ولكن حتى مع عدم وجود ذلك فقد كانت ظروف تمثيل الضارعات من الخصائص المميزة لسيرة المسرح اليوناني كلها ، ولم يكن هذا المسرح في أي وقت أكثر من مجموعة أجزاء ، فكان النظارة ظل منفصلاً عن الأوركسترا ، وظل مكان الأوركسترا منفصلاً عن المسرح . وظل الجزء الأوسط مسطحاً دائرياً كاملاً كبيراً مخصصاً

للجوقة . ولقد نشأ التمثيل أصلاً من الجوقة ، وظل مع الجوقة ، وإن لبث معها  
مكرهاً إلى حد ما ، إلى أن اختفت آخر الأمر روح المأساة اختفاء كاملاً .

لقد كان مسرح الضارعات على سفح اتل مسرح مواسم ، تعرض  
فيه التمثيليات التي يقدمها في مباريات مؤلفون يمثلون يدربون ممثلهم ،  
أما نفقات الإنتاج فينمض بها أحد المواطنين الأغنياء ، وكان يقدمها مسروراً  
باعتباره يؤدي قرباناً دينياً ، أو ينمض بواجب عام . وقد تقرر نظام تعيين  
المحكمين بالقرعة ، وحدد تاريخاً للموسمين المسرحيين الأثينيين الكبارين :  
موسم ديونيسوس Dionysos في الربيع ( مارس ) واللينيا Lenaea  
في الشتاء ( يناير ) وكان زىء الممثلين هو الذي قدر له أن يستمر طيلة تمثيل  
المأساة اليونانية ، وكان لباسهم في الواقع من ابتكار أسخيلوس نفسه ،  
وقد احتذى حذو الصور التقليدية العتيقة فأدخل في المسرح الرداء طويل  
السكين ، وإن كان أنفرو شيان من ملابس الأثيني المعاصر ، كما أدخل الارتفاع بالزينة  
البربرية كما سنحت الفرصة : ففي الضارعات مثلاً يدرك بلاسجوس في الحال  
أن الخمسين فتاة اللائي تتكون منهن الفرقة قد أتت من بلاد غريبة بعيدة .  
ولنا أن نظن أن الوشى المصرى ظهر في الثياب الجوخ الفصفاضه ،  
والمرح كذلك مدين لأسخيلوس باستخدام الأحذية عالية الكعب ،  
وكان يزيد من طول الممثلين ، الأمر الذي يمنح الملك البطل مظهرها  
أكثر جلالاً وتأثيراً من رفاقه ، ولا بد أنه كان يؤدي إلى تمييز الشخصيات  
الرئيسية ظاهرة الجلال ، والوقار والعظمة في سكونهم وحركاتهم عن  
الأشخاص الواطئة الكعب في الجوقة . وكذلك عزز المظهر الوقور الرفيع  
باستخدام طريقة لإعداد الشعر كان يقال لها أولانكوس Onkos وفيها كانت  
الصفائر الطويلة تلاف فوق قمة الرأس . وكان هذا التاج من الشعر يبالغ فيه في الألقعة



التي تتخذ في المأساة، فكان يزيد من طول الممثل . ويبدو عموماً أن هدف أسخيلوس من استخدام اللباس المسرحي الجليل والسكيب العالي والأقنعة الكبيرة، مع تصفيفة الأنكوس كان إضفاء النبالة والروعة والجلال على الأبطال .

وكانت الصارعات في أصلها جزءاً من ثالوث ، ويجب أن نذكر أنه منذ زمن أسخيلوس - على الأقل - لم يكن يسمح للشعراء الذين يشتركون في مباريات المواسم أن يقدموا مسرحية واحدة ، بل أربع مسرحيات ، أى رباعى ، تتكون من ثلاث مأس ( ثالوث ) ومسرحية ساتيريه وكانت الطريقة العادية لـأسخيلوس هي استخدام الثالوث لعرض قصة مسرحية - مثل قصة بنات دناوس - التي يستغرق تمثيلها وقتاً طويلاً ، ومن الوجهة النظرية كان لكل مسرحية مفردة حركة خيالية تقابل فترة العرض ، ويبدو أن وجود الجوقة من أول العرض إلى آخره قد جعل ذلك أمراً حتمياً . على أنه من الناحية العملية يمكن استخدام وسيلتين للتغلب على القيود القاسية التي فرضت على هذا النحو ، فاستخدام الثالوث مكن أسخيلوس من أن يعرض بنات دناوس في أرجوس - وأن يعرضهن بعد شهر - في مشهد موتهن الأخير . وكانت فترة من الوقت تمر بين أجزاء الثالوث كما تمر الآن بين فصول المسرحية الحديثة ، وفضلاً عن هذه الوسيلة تمت وسيلة أخرى تتمثل في الصارعات أيضاً ، فمسرحيات أسخيلوس تمثيلات شعرية غير محددة بالقيود التافهة التي تحد المسرح الواقعي . لذلك يمكن نسيان الواقع في سهولة حين نفكر في الخيال . ولم يكن النظارة يتعبون أو ترهق تخيلاتهم حين يفترض أثناء ترنم الجوقة ببعض الأشعار أن بلاسجوس الملك قد سافر عائداً إلى قصره ، وقد جمع مجلسه وشرح المشكلة التي تواجهه ،

وتلقى جواب المجلس ، ثم سافر عائداً إلى شاطئ البحر . إنه الوقت المثالي لا الوقت الواقعي هو ما يحكم مسرح المأساة اليوناني .

أما الجزء الرابع من الرباعية فهو مسرحية ساتيرية : وهو نوع خاص من المسرحيات ، اختص به المسرح الإغريقي الذي لا نعرف عنه غير القليل . ولم يصلنا غير مسرحية كاملة من هذا النوع هي السيكلوب Cyclops ليروميديس . ويظن أنها مثلت عام ٤١٠ ق . م لكن كشف منذ عهد قريب عن مسرحية اكنوتى Ichneutae « متعقبو الأثر » لسوفوكليس ( حوالى عام ٤٦٠ ق . م ) في صورة غير كاملة . من هذا ومن بعض الرسوم على الأصص يبدو أن المسرحية التي من هذا النوع هي تمثيلية تكون فيها جوقة من الساتيروس يلبسون خرقاً من الجلد ، تتصل بها ذيول من وسطها ، ويقودهم أبوهم سيلينوس Silenus نفسه . ولا بد أن الموضوعات كانت قصص مغامرات تتضمن قدراً لا بأس به من المرح وتنتهى نهاية سعيدة . وتروى لنا السيكلوب Cyclops كيف يتغلب أدونيسوس ( أوليس ) بحيلته على العملاق ذى العين الواحدة الذى كان يحاول تحطيمه وكانت « متعقبو الأثر » أول مسرحية بوليسية سجلها التاريخ إذ تقوم فيها أفراد الجوقة بالبحث عن ماشية أبولو المسروقة ، ويجدون أن سارقها هو هرمس ، ولكن نظراً لقلة ما بقى من مسرحيات هذا النوع ولاعتمادها على عبادة ( ديونيسوس ملك الأحراش ) تلك العبادة القديمة التى عفا عليها النسيان ، فلا بأس من أن نمرّبها سريعاً . ومع ذلك فإننا فى أية محاولة لجمع شتات ظروف التمثيل فى المواسم الأثينية يجب علينا ألا نغفل تلك العروض الساتيرية . فلقد كانت جزءاً مما قدمه شعراء المأساة .

وكانت الجوقة كما تبين من مسرحية الضارعات هى جوهر المأساة .



ففي هذه المسرحية كان عدد الممثلات خمسين ، وكان هذا هو العدد المقرر لجوقة الديثرامبوس أيضا ، ويبدو أنه كان عدد الجوقة التقليدية. حيث ظهرت المأداة ، ولكن سرعان ما أدخلت عليها تعديلات ، ولعل هذا يرجع إلى صعوبة تدريب الممثلين على النغمات المعقدة والرقصات المركبة التي تتطلبها الأجزاء الأربعة من المسرحية . لهذا أقدم أسخيلوس على تقسيم الخمسين ممثلا إلى أربع مجموعات تتكون كل منها من اثني عشر شخصا ، وظل عدد أفراد الجوقة اثني عشر شخصا حتى أقدم سوفوكليس على زيادة العدد إلى خمسة عشر ، وإذا كان تخفيض عدد أفراد الجوقة إلى اثني عشر راجعا إلى اعتبارات عملية ، فالمعتمد أن زيادة العدد إلى خمسة عشر راجعة إلى أسباب تعود إلى الجمال والتنسيق. ولما كانت الجوقة تنقسم دائما إلى أجزاء ، ولها قائد عام ، وقادة الأجزاء المنفصلة ، فقد كان وجود خمسة عشر ممثلا يسمح بدخول ثلاثة خطوط من أعضاء الجوقة تتكون كل منها من خمسة أشخاص ، كما يسمح لقائد الجوقة بأن ينفصل في الوقت المناسب عن تابعيه ، فيبقى أعضاء الجوقة فريقين متوازنين يتألف كل منهما من سبعة أشخاص .

ومن الحكمة أن نركز عنايتنا حين نقرأ المسرحية الأغريقية : ذلك بأن ما أدخل على عمل المسرحية من تعديلات يُعد تسجيلا لتطور فكرة المأساة منذ بدايتها على يد أسخيلوس حتى نهايتها عند يوريديس . ولقد لاحظنا في الضارعات أن الجوقة تقوم فعلا بالدور الأساسي : وهذه هي الصورة البدائية الأولى حين كانت المسرحية تتألف من الجوقة من الديثرامبوس . ولقد أنهت مسرحيات متفرقة على هذا الغرار بعد هذا التاريخ بكثير ، لكن يمكن القول عموما بأن تاريخ المسرح الأغريقي يكشف عن اتقاص تدريجي لاشتراك الجوقة في التمثيل الفعلي . إنها لا تحتفي اختفاء تاما ، فإن ما أبداه

أسخيلوس ظل حتى النهاية ، ولكنها أخذت بالتدرج تتخلى عن الدور الرئيسى الذى كانت تقوم به فى أقدم العصور .

وفى فجر التاريخ المسرحى استخلص ( ثيسپيس ) المسرحية من الديثيرامبوس بأن وضع ممثلا واحدا فى مواجهة الجوقة وقائدها . ولكننا حين نشير إلى الممثل الواحد يجب ألا يغيب عنا أمران : أولها أنه باستخدام الأقنعة والملابس المختلفة يستطيع ممثل واحد فى خلال مسرحية واحدة أن يقوم بتمثيل أدوار مختلفة ، وثانيهما أن الإشارة إلى الممثل الواحد لا تتضمن أن المسرحية الأغريقية من بدايتها حتى نهايتها لم تستخدم أشخاصا آخرين صامتين ، فنحن إذا حاولنا أن نجتمع فى خيالنا طرق إخراج هذه المسرحيات كان علينا أن نتصور ملكا مثل ( بلاسجوس ) أو ( مينيلاموس ) أو ( أجاممنون ) يدخل المسرح تحرسه قوة واتباع ، وأن الرسول فى الضارعات كان يصحبه كثير من المحاربين على أهبة الاستعداد للقبض على النساء الضارعات ، كذلك كان علينا أن نقبل ظهور أشخاص ذكرت اسمائهم ، وكثيرا ما يكون لهم أهمية بالغة ، وهؤلاء يظهرون على المسرح فى أدوار صامته ، وهم زائدون عن العدد المقرر للممثلين . والإشارة إلى العدد المحدد للممثلين يذكرنا بأن الممثل الوحيد عند ( ثيسپيس ) ما لبث أن أصبح له زملاء . وكما نرى من الضارعات ، كان ( أسخيلوس ) مترددا جدا فى إدخال ممثل ثان ، وبلغ من تردده أنه لو أدخل على مسرحياته أيسر تعديل لأمكن تمثيلها كلها باستخدام ممثل واحد . فليس فيها غير مشهدين : مشهد حديث ( دناوس ) إلى ( بلاسجوس ) ومشهد مواجهة ( بلاسجوس ) للرسول . وهذا المشهدان هما اللذان يتطلبان ظهور اثنين من الممثلين على المسرح فى وقت واحد . وظل ( أسخيلوس ) قانعا بهذا الممثل الثانى حتى أدخل ( سوفوكليس )



معاصره الشاب شخصية متكلمة ثالثة ، غير أن هذا هو العدد الذى لم يتجاوزه المسرح الأغريقى ، بل أن ( يروبيدس ) الثائر لم يجرؤ على تجاوز هذا الحد وقبل الالتجاء إلى حيل مسرحية مختلفة يغطى بها النتائج المترتبة على تحديد عدد الممثلين المتحدثين. ومن الأمثلة التى تبين ذلك مسرحية «أورستيس» Orestes خلال المشاهد الأولى كان بيلاديز Pylades يظهر بوصفه الصديق التقليدى للبطل . أما فى ختام المسرحية فإن الكاتب كان بحاجة إلى أن يظهر على المسرح منلاوس Menelaus وأورستيس والآله أبولو ، ثلاثة ممثلين لكل منهم حديث يلقيه ، وكان بالإضافة إلى ذلك بحاجة إلى إظهار فتاة هى هرميونى وكذلك بيلاديز ، ولم تكن هناك صعوبة فى ترك هرميونى صامتة ، وأما بشأن بيلاديز فقد نشأت مشكلة يسيره : فإنه يقف صامتا طوال المشهد ثم يلتفت إليه منلاوس ويوجه إليه هذا السؤال .

« وهل أنت أيضا يا بيلاديز شريك فى هذه الجريمة الدموية ؟ »  
فسرعان ما يتدخل أورستيس قائلا : إن صمته يدل على ما وجه إليه ،  
إذا فلتسكتف بذلك .

وبعد ذلك روى له أن يترك المسرح فأعطاه أورستيس مبررا لخروجه :  
« هيا ، اشعلى القصر من أسفل يا أليكترا ، وأنت يا بيلاديز يا صديقى  
الصدوق أوقد الجدران من أعلاها ، ولا يكاد الممثل الصامت يسمع هذا  
الامر حتى ينسحب . »

إن تقاليد من هذا النوع لا بد أن تكون مفهومة كل الفهم إذا أردنا  
أن نفهم المسرحية الأغريقية على وجهها الصحيح ، ومع ذلك فإننا برغم  
هذه التقاليد التى خلقها مسرح يخالف مسرحنا تمام المخالفة نشعر حتما بالدهشة  
إزاء هذا التشابه بين المفهومات والوسائل المسرحية فى ذاك العهد ، وبين  
ما يجرى بعد نيف وألف سنة . لقد كانت مهمة رجل المسرح فى جوهرها

هي مهمته نفسها الآن : وإن وجود تقاليد مسرحية خاصة لا يوجد هو  
سحيفة بين اسخيلوس واويل أو بين سوفوكليس وبرنارد شو .

### المحارب القوى : « الفرس »

ولد (اسخيلوس) مؤلف « الضارعات » ، في ألونيزس سنة ٣٢٥ ق . م .  
في الوقت الذي كان فيه قبيز ملك الفرس يقود جيوشه المظفرة إلى  
مصر ، وفي خلال نموه وبلوغه الصبا حدثت أحداث كبرى ، فإن القدر  
كان ينسج مستقبلا مجيدا للمدينة التي تبنته ، تلك البلدة البحرية الصغيرة  
أثينا ، وإن كانت المقادير تبدو مظلمة بعض الوقت ، فقد أخذ شعب جيش  
الفرس يقترب حثيثا . وما كاد مسرحي المستقبل يبلغ الثالثة عشر من عمره  
حتى كان « دارا » خليفة قبيز قد اكتسح شبه جزيرة البلقان ، وحين بلغ عامه  
الخامس والثلاثين ، حين كانت الضارعات تمثل في أثينا ، كان يقف إلى جوار  
أخيه وفرقة من مواطنيه في ماراتون ، وهو سهل على الساحل الشرقي لآتيكا ،  
وهنا عاون على هزيمة جمافل الفرس الذين جاءوا لتدمير مدينته ، وظل هذا  
الحادث في ذاكرة الناس زمنا طويلا ، وصارت قوة الشاعر وشدة مراسه  
في هذه الموقعة أشبه بالأساطير . وحين هو شيخ في التاسعة والستين ، ملق  
على فراش الموت ، بعيداً عن دياره في صقلية نظم شعرا لينتش على قبره ،  
فذكر الحادث في عبارات جريئة كأنها من شعر ملتون فقال : ( هنا يرقد  
اسخيلوس ) .

هنا يرقد اسخيلوس تحت تربة جيلا الخصية .  
ضييفا من أرض أثينا الحبيبة التي تعلق بها قلبه :  
أما عن قوة مراس هذا الرجل من أبناء يوفوريون .



فسلوا الفرس ذوى الغدائر :

الذين وكنوا الأدبار من ماراتون .

كانت هذه هى الكلمات التى نقشت على قبره تحية له وتمجيذا .

على أن ماراتون لم تكن نهاية الصراع . فبعد عشر سنين وفى ترموپيل ،  
الممر الذى يوصل بين تساليا والجنوب ، كانت فرقة اسبرطية تحارب حربا  
طويلة ملة مع الغزاة ، وغلبت أخيرا على أمرها بسبب تفوق الفرس العددي .  
وسرعان ما اشتعلت الحرائق فى أثينا ، وكاد يمحى ذكرها ، لولا أن سقنبا  
الصغيرة سبقت إلى الالتحام بالبحرية الفارسية المتفوقة عند سلاميس .  
وحطمت تلك القوة الشرقية المعتدية . ثم أعيد بناء أثينا ، وتحررت فى إنتاج  
فنونها للعالم .

إذا ذكرنا هذه الأمور ، لم نعجب لما يظهر فى أعمال اسخيلوس من  
العظمة والقوة الخارقة التى تصفى على مسرحياته روح الروعة والجلال .  
إننا نشعر أنه قريب من آلهة الأولمب فى بطولته الفذة وأفكاره . وتروى  
الأساطير أنه كان يوحى إليه من الإله ديونيسيوس . ومن المعروف أنه ولد  
وسط الأسرار الغامضة لمسقط رأسه ، الوزير ، تلك التى جعلت قوة الرجال  
أقرب إلى إلهة الأرض ديمتر . وفى مسرحياته يبدو الإنسان قريبا من الآلهة ،  
وتمشى الآلهة كما يمشى الناس ، وتتنفس أنسام النشوة والقوة .

لذلك ليس لنا أن ندهش من أنه فى مسرحيته التالية : الفرس ، التى مثلت  
سنة ٤٧٢ ق . م أى بعد موقعة سلاميس بعشر سنين أتخفنا بمسرحية فريدة  
فى تاريخ المسرح الأعرىقى لأنها اعتمدت على مادة معاصرة ، وتسكاد  
تكون فريدة فى تاريخ المسرح كله ، لأنها نجحت فى تأمل صراع معاصر مشير

من قمة عالية كأنها قمة الأولمب . ولم تكن المسرحية استغلالاً مادياً لحرب حديثة ، إن اسخيلوس بقوة الخارقة حقق ما يمكن اعتباره من المستحيلات ، وهو تأمل الأحداث الحية التي شارك فيها في نوع من التسامي الدائم .

وهذا نجاح رائع يبعث بالنظارة بعيداً إلى سوس فينتقل بهم في المكان وإن لم ينتقل في الزمان ، إلى أحداث زاخرة بالأسماء الفارسية الرنانة فيمنح المسرحية عنصراً من الغرابة، ويدخل جوقة من شيوخ الفرس في فترة قريبة من موقعة سلاميس : إن (كسر كسيس) ابن دارا في بلاد اليونان مع جيشه ، فتعرب الجوقة عن قلقها لعدم عودة الملك وجيشه المسكل يبرق الذهب . وتنضم إليهم (أتوسا) الملكة الوالدة في حديثهم ، وهذا يتيح للمؤلف فرصة ثمينة من الناحية المسرحية للإشارة إلى أثينا وما تمثله هذه المدينة ، وتتسائل أتوسا: أين... وفي أي جو ترتفع أبراج أثينا؟ .

فيجيبها قائد الجوقة :

القائد : بعيداً في الغرب ، حيث تغرب شمس الإمبراطورية .

أتوسا : لكن ابني أراد غزو هذه المدينة .

القائد : تتوسل إلى الآلهة أن يخضع ولايات الأغريق طرّاً لقوته .

أتوسا : هل بعثوا بقوات مسلحة إلى الميدان ؟

القائد : قوة أنزلت الويل بالميديّين .

أتوسا : من الأقواس والسهام .

القائد : إن لديهم الحراب الضخمة والدروع الثقيلة .

أتوسا : ما اسم الملك الذي يحكمهم .

القائد : ليسوا عبيدا لأى ملك ، ليس لديهم سلطة ملكية .  
وهنا بدخل رسول فيذكر فى كلمات خالدة تطور معركة سلاميس  
التي شارك فيها اسخيلوس نفسه ، ويتلو قائمة ببلاء الفرس الذين خروا  
صرعى ، لكن الملك تسالسوآلا بالغا فى القوة من الناحية المسرحية :

«من منهم لم يخر صريعا ؟  
ما اسم الزعيم الذى تندب ؟ ما اسم الرئيس ذى الصولجان الذى مات  
فترك جنده بلا سيد؟»  
فيستطيع الرسول أن يجيب :

«كسر كسيس نفسه لم يزل حيا ترى عيناه النور.»  
ياله من عزاء تافه حين تكون زهرة شباب فارس قد لقيت حتفها .  
وبعد أن تنشد الجوقة رثاء طويلا تستلمهم أتوساروح دارا ، فينهض  
شبح الملك من قبره . وهذا يتيح فرصة لاسخيلوس أن يدخل فكرته  
الأساسية عن سبب المأساة :

إن ما حاق بفارس من فعل هوبريس hubris ، أى التعالى فى الكبرياء  
والطمع ، وما أسرع ما تحقق الآلهة مشيئتها .

«لقد نزل (جوف) Jove يصب انتقامه على ولدى فى سرعة البرق :  
غير أنى ضرعت إلى الآلهة أن يؤجلوا نقيمتهم :

لكن حينما يجمع النهور تلقى السماء بنقيمتها :  
وهكذا تتوالى المصائب على صحابتي.»

وفى نهاية المسرحية يدخل اجزركيس Χερξες فى أسمال باليه ، وقد أخدمته  
الغناء والإعياء ، وفى النحيب الذى ينشده مع المجموعة لا تجدن اسخيلوس



زهواً بالنصر على جيش مندرج : بل تجد رحمة عميقة ممزوجة باليأس  
الذي غام على هذه البلاد بسبب زهوها وخيالاتها ، وتقديراً محزوناً عميقاً  
لمعنى هذه الأحداث المعاصرة .

و(الفرس) مسرحية خلت من الحركة ، ومن الصراع الحقيقي في عرض  
الأشخاص ، لكن جلال فكرتها يمنحها قوة تعوض عليها انعدام الحركة ،  
فعظمة اسخيلوس لم تتجل في أى شيء كما تجلت في تلك المسرحية التي مزجت  
فيها حياة الناس بالوقائع الحديثة التي لم تزل في الأذهان ، في روعة تسكاد تبلغ  
روعة الأساطير وعظمتها .

### بين الآلهة « بروميثيوس » موثقاً ،

كانت علاقة الله بالإنسان أهم ما يسيطر على فكر اسخيلوس ، والواقع  
أن هذا كان سر قوته في إقامة مسرح المأساة : ذلك لأن المأساة في جوهرها  
هي العرض المسرحي للموضوعات التي تعالج علاقة الإنسان بالكون .  
إنها لا تعنى بالعلاقات الاجتماعية بل بالمشكلة الخالدة، مشكلة الخير والشر،  
وهي ذات طابع ميتافيزيقي : ففيها نرى القوى العليا وقد صارت طبيعية .  
وكأننا بالإنسان والقدر وقد امتزجا وصارا شيئاً واحداً . وتكشف  
« بروميثيوس موثقاً » (سنة ٤٧٠ ق . م) عن عمق تسلط هذه الاعتبارات  
على اسخيلوس . وهي مسرحية لا ندرىها حق الدراية . إذ لم يبق لنا منها  
غير جزء من ثلوث ، وبذا لا نستطيع معرفة نهايتها إلا عن طريق الحدس  
والتخمين ، بل إننا لا ندرى هل كانت هذه التمثيلية التي بقيت لنا هي الجزء الأول أم  
الثاني . ولعله تسبقها أحداث يتضح منها أن بروميثيوس ، ذلك الفاني الذي سمح  
له بالنفوذ إلى أسرار الأوليمب قد تحدى غضب زوس Zeus وحمل كسز النار

النفيس إلى الإنسان ، لكننا لا نستطيع الجزم بذلك ، وأما الذى نستطيع أن نقطع به فهو أن نهاية الثالوث أنت بنوع من الوفاق بين الإله وعدوه ، وليس لدينا علم بغير هذا إلا أن نحدسه ونحزره . فأفدانا لا تركز على أرض صلبة إلا فى مكان واحد من مجموع الأماكن الكثيرة .

ولما كانت هذه المسرحية تظهر بروميثيوس موثقاً بأمر زوس فى أحد أصقاع القوقاز الصخرية ، فلا ريب فى أنها كانت مشكلة جدية أمام الشاعر فى الفن الدرامى ، وتبدو مهارة اسخيلوس فى الوسيلة التى يسترعى بها انتباهنا مع انعدام الحركة بحكم الضرورة .

وتبدأ المسرحية بدخول شخصين رمزيين هما القوة والسلطة مع هفا يستوس آله الحداة الذى كلف بشد وثاق بروميثيوس بالمسامير فى الصخور ، وسرعان ما يستأثر بانتباهنا موقفهم من المهمة التى نيّطت بهم . إن تنفيذ أوامر زوس شئ لا مفر منه ، غير أن ( هفايستوس ) يحنل من ضرورة تنفيذها ، فيقول للسلطة : « لا بد من التنفيذ ، لكن لا تدرفى على فى الإلحاح » . وفى التباين بين هاتين الشخصيتين تكون المشكلة الجوهرية لهذه المأساة . لقد خان بروميثيوس الأمانة ، فحق عليه العقاب ، لكن نصيره يبحث على الأسى ، حتى فى نفس آله من الآلهة ، لأنه إنما صدر عمله عن رحمة بالإنسان . ثم يترك بروميثيوس وحيدا فيصرخ شاكيا إلى قوى الطبيعة . وبينما هو يشكو إذ تدخل الجوقة المؤلفة من بنات أوفيانوس ، فيسأل بروميثيوس : « ما هذا الحمس الذى يتردد من قريب ،

أعود إلى سماع همس كأنه خفق الطير .

والجواء يطن بضربات أجنحه سريعة .

ومهما يكن المقرب .

فليس عندى إلا الخوف .

لكن الجوقة إنما أنت رحمة بالبطل . وتظهر مهارة السكاتب فى طريقة إظهاره للتباين أولاً ، بين الهيكل القوى المظلم للرجل المقيّد فى الأغلال ، الموثق إلى الصخرة ، وبين أولئك النسوة النحيلات المتحررات كأنهن موج المحيط ، وثانياً ، بين ظلام صخور القوقاز من عناصر الأرض ، .. وبريق الأرواح المائية الوضيئة . وما هى غير لحظة ثم يظهر أبوهن أوقيانوس فيحدث تباين جديد مع ملك البحار هذا وهو الحسن النية ، ولكنه ضعيف القلب مجار للزمان ، يبذل النصيح دون أن يتحمل المخاطر ، وفى نشيد مع الجوقة يروى بروميثيوس قصة أمانيه للبشر ، وهنا أيضاً يقطع كلماته ظهور ( أيو ) البائسة وهى من ضحايا الغضب الإلهى ، كتب عليها أن تطير من أرض إلى أرض طائشة ، وفى أعقابها ذبابة قارصة تكاد تدفعها للجنون . وإذا كان يجمعهما الشقاء ، فإن بروميثيوس يصارحها بأن ساطة زوس لا يمكن أن تظل إلى الأبد ، ويتحدى غضب الإلهة مرة أخرى بأن يشير عليها بطريق آخر للمرب وإن يكن مخفوفاً بالمخاطر ، ثم يكون تباين جديد حين يدخل هرмес رسول زوس النضولى ، فيظل بروميثيوس على جرائته وتحديه . وفى نهاية المسرحية ، وسط بروق السماء ، تختفى عن الأنظار تلك الصخرة التى أوثق إليها بروميثيوس .

ومن الصعب تفسير هذه المأساة ، ولا نستطيع إلا التأكيد من أمر واحد . هو أن اسخيلوس ينظر إلى زوس فى ضوء جديد . فعنده أن زوس كان متسلطاً طاغياً ثم صار بفعل الخبرة وتراكم الحكمة ذا خصال رحيمة عادلة ، كتلك التى كان يتصف بها الملك الذى لجأت إليه بنات دناوس . وقد أخطأ بروميثيوس إذ حدث به كبرياؤه إلى خيانة الأمانة ،



ولكنه جدير بالإعجاب لمعارضته قوة الطغيان . وفي الوفاق الأخير بينهما يعدل بروميثيوس عن كبريائه ، كما يهدي\* الآلة من قسوته وجبروته .

ولعل هذه المسرحية القديمة بما تزخر به من إشارات أسطورية تستهوي القارى\* الحديث ، كما يستهويه الكثير من مسرحيات الاغريق ، غير أن ما بها من تناسب رائع ، ومهارة في عرض اشخاص متباينى المشارب يكشف لنا عن السر الأساسى فى فن اسخيلوس أكثر مما تفعل أية مسرحية أخرى من مسرحياته .

### قصة آل اتريوس . « الاورستيا »

لم يبق غير مسرحيات سبع من التسعين لهذا الشاعر ، ومن هذه السبع يوجد لحسن الحظ ثالث كامل المسرحيات هو ( الاورستيا ) سنة ٤٥٨ ق.م . يشمل « أجاممنون » ، و « حاملات القرايين » ، و « المحسنات » ، ولدينا الجزء الأخير من ثالث هو « السبعة يهاجمون طيبة » سنة ٤٦٧ ق.م ، ولكن هذا كان مجرد فصل فى مسرحية أكبر ، لذا كان أقل جدارة بعنايتنا من المسرحية الكاملة التى ظهرت فيما بعد .

وقبل أن نبدأ قراءة اجاممنون يجب علينا أن نستحضر تلك الحوادث السابقة التى كانت معروفة لكل متفرج يونانى تقريباً ، تلك المعرفة التى جعلت لكاتب المأساة وضعاً خاصاً فى معالجة مادته . قال « أنتيفانيس » ، فى ملهاة له تدعى « الشعر » ، على لسان كاتب مسرحى هذه الشكاية :

« كاتب المأساة رجل سعيد ، فجمهوره يعرف دائماً الموضوع بمجرد بداية العرض ، وما على الشاعر إلا أن يوقظ ذاكرتهم ، فهو لا يكاد ينطق باسم ( م — ٣ — مسرحية )

(أوديبيوس) حتى يعرفوا كل ما تبقى ، الأب لايوس والام جوكتا ، البنات والبنين ، وماذا كان وماذا سيكون . ولا يكاد ينطق بأسم السكيون Alcmeon ، حتى يردد الأطفال أنفسهم في الحال ، أصابه الجنون فقتل أمه ، ولن تمضي دقيقة حتى ياتي إداراستوس مغضبا ، ثم يعود إلى الخروج . . أما نحن فلا نستطيع أن نفعل هذا ، بل علينا أن نبكر كل شيء . ( أسماء جديدة وحوادث وقعت قبل بداية المسرحية ، الموقف الحاضر ، الذروة ، الإفتتاح ) وإذ انسى مثل كوميدي أي شيء من هذا أخرج عن المسرح وسط صفير الاستهزاء . لكن كاتب المأساة حر في نسيان ما يشاء . .

هذه الشكوى صحيحة في أساسها على ما قد يبدو في عباراتها من مبالغة ، وعلينا في قراءة المأسى أن نحسب حساب تلك المعلومات المعروفة لدى المتفرجين ، فهم حين يشهدون مسرحية عن أجائمنون تعود بهم الذاكرة بعيداً إلى الماضي ، إلى قصة ' الأخوين ' أتريوس ، و ' ثستس ' ، ولدي ' يلويس ' . وقد ارتكب ثستس خطيئة إذاغوى زوجة أخيه ، فانتقم منه أتريوس انتقاماً فظيماً ، فقد تظاهر بالصفح ، ودعى ثستس إلى منزله حيث أعدت له مأدبة زاخرة — لكنها مأدبة تتكشف عن لحوم أبناء يأكها الأب . وكان من نتيجة ذلك أن حلت اللعنة بآل أتريوس . وكان أجائمنون بن أتريوس قد تزوج ' كليتمسترا ' ، وحينما كان زوجها غائبا في طرودة أغواها أيجيستوس بن ثستس ، وعاش العاشقان في قصر أجائمنون في انتظار عودة صاحب الدار . في هذه اللحظة بعد رحيل أجائمنون إلى طرودة بعشر سنين يبدأ الثالث .

وإذا التفتنا إلى أورستيا وجدنا في الحال أن المسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً منذ الأيام الأولى ، أيام الضارعات ، وبروميثيوس موثقاً ، وجدنا على الأخص أن

تغييرات ثلاثة حدثت وأثرت في تأليفها . أولها تغير في العرض المادى : فالضارعات مثلت على شاطئ بحر منعزل ، ومثلت بروميثيوس موثقا وسط مجاهل القوقاز ، أما أجاممنون فتفتح أمام واجهة قصر . ففي هذا الوقت كان مبنى المنظر Skene قد أضيف إلى مكان النظارة ومكان المنشدين القديمين . ولا شك أنه كان أبسط مظهر آمن لمشاهد المسرحيات التالية ، ولكن كان له حتما منصبه مرتفعة قليلا إلى الأمام ، ومؤخرة تتكون من جدار تزينه رسوم أعمدة ، ويتوسطه باب للدخول ، وبابان أصغر منه على الجانبين . ومنذ ذلك الحين صار رجال المسرح يفضلون تمثيل مسرحياتهم في فناء قصر أو معبد . وكان التصوير البدائي للمسرح قد أدخل فعلا - وكان هذا بوحى من إسخيلوس فيما يقال - لكن كتاب المسرح وجدوا أن أيسر طريق لهم هو قبول الجدار والأعمدة القائمة كما هي ، وأن يستخدموها مباشرة .

والتغير الثانى يتعلق بالممثلين . فحوالى عام ٤٧٠ ق.م. ظهر سوفوكليس خليفة لإسخيلوس ، ولم يمض على ظهوره وقت قصير جدا حتى أضاف دوراً ثالثاً إلى الدورين الناطقين اللذين سمح بهما سلفه ، وأدى هذا فى الحال إلى تقدم سريع فى الحوار المسرحى بدل تراثيم الجوقة . وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص ، وسمح بألوان من الحوادث المتنوعة ، وفوق كل شيء فقد حمل كتاب المسرح على زيادة العناية بمسألة الفن المسرحى .

هذا التقدم فى الفن المسرحى هو التغير الكبير الثالث الذى ظهر بتأثير سوفوكليس فقد اتخذت المأساة الاغريقية الآن صورة محددة ، وقسمت إلى عدد من الأجزاء معروفة : أولها المقدمة Prologue التى تقدم الموضوع وتحدد المكان ، وأحيانا الوقت من اليوم ، يليها أنشودة دخول الجوقة ، وهى معروفة باسم Parados ويلى ذلك خمسة فصول ، هى أجزاء من الحوار ،



يفصلها خمسة أناشيد للجوقة ، واخيراً تختتم المسرحية بالنشودة الخروج  
Exodos تنشدها الجوقة . وقد أدى هذا التقسيم إلى إيجاد المسرحية ذات الفصول  
الخمسة الذي ساد من بعد في العصر الهلينستي .

هذه الظروف المتغيرة يجب أن تكون كلها في حسابنا حين نتناوله  
« أورسيتيا » .

وتفتتح مسرحية « أجائمنون » أمام قصر ، وفي ضوء الفجر الشاحب  
نثنين شخصاً وحيداً على سقفه تعلن كلماته في الحال أن هذا القصر بيت أجائمنون  
بن اترئوس ، ونعرف أن هذا الرجل حارس وضعت ههنا كيتمنستر ليعلن النبأ  
حين تظهر على مرتفع بعيد أضواء اللهب . فإن هذا يكون إيذاناً بسقوط طرواده .  
وفجأة يرى ضوء من بعيد فينسحب الحارس لينقل أنباءه ، بينما تدخل الجوقة تتغنى  
باخبار بيت اترئوس وبغياب سيد الدار عشرة أعوام طوال ، ويتغنون  
بمحدث واحد من الحملة الطروادية — حين عاقت الريح غير المواتية تقدم  
البحرية اليونانية ، فضحى أجائمنون قائد السفن بابنته حتى تسانده الآلهة .

وهكذا جعل قلبه من فولاذ

فيوما يحارب من أجل امرأة فاسقة

ويوما يذبح ابنته ،

ويجعل من دمها المراق

ضحية لتبارك السفن في رحلتها .

هؤلاء الطغاة في تحرقهم إلى الحرب

جمّدوا قلوبهم وصموا آذانهم ، لم يعيروا سمعاً أو التفاتاً

لصوت الفتاة في ضراعتها

رحماك يا أبته أولاً لصلواتها

ولا لسنها الغض الصغير  
فحين رقلت الحان التضحية ،  
أمر أبوها برهط الكهان من الشباب  
فرفعوها كأنها عنزة مسكينة فوق المذبح الحجري  
من حيث رقدت وسط أرديتها  
خارقة بعيدا في غيوبتها  
التي تستأنس الوحش  
بعد أن حبست شفتاها الجميلتان الكلام  
كما يفعلون عند ترويض الجواد  
لثلاثي تندهما لعنة على بيت أتريوس وذرايه .

لثلاثي تندهما لعنة على بيت أتريوس وذرايه . . . تلك الكلمات تمدنا  
بمفتاح طريقة اسخيلوس في علاج قصة أجاممنون . وإننا إذا نظرنا إلى الحوادث  
خيّل إلينا أن لعنة صبت على هذا البيت ، فكل الشخصيات يسوقها القدر  
إلى التهلكة ، ولا سبيل لها غير سلوك الطرق المقدرة عليها . لكن يوجد  
تناقض هنا . فلقد وضع الآن فعلا أن الملك اجاممنون اقترف جريمة .  
ولما كانت الملكة كليتمنسترا تظهر الآن بعد هذه الكلمات مباشرة ، فإنها  
ترتبط في خيالنا بقصة ايفيجينيا : فهي ملكة وأم ، أصابها الظلم ، إذ جعلت  
أبنتها قربانا كي تسير السفن . في هذا المعنى المتناقض يتمثل القدر في شخصية  
الاجاممنون : فهما يحدث له في هذا البيت التعس فهو من صنعه .  
وكان أفراد الجوقة قد ظهر في إنشادهم أنهم رجال مسنون ، أذرت بهم

الشيخوخة والشيب ، ووهنت عظامهم ، فلم يصلحوا للانخراط في صفوف  
المحاربين الزاحفة إلى المعركة ، وأبرز اسخيلوس هنا حسه المسرحي الموهوب  
إذ عرض التباين بين كليتمنسترا المرأة وبين هؤلاء الشيب - وهو تباين شبيه  
بما كان بين بروميثيوس الآله الرجل وبين بنات أوقيانوس - . أن كليتمنسترا  
تخبرهم عن معنى شعلة اللهب ، إنها تغني أن طروادة قد سقطت . ويرتاب  
البعض في كلامها ، ويظن أنها تخدع نفسها ، ويحدث اضطراب في الفكر  
والقول ، حينها يصل رسول ( في الوقت المثالي التي تصطنع المأساة الإغريقية )  
يعلن صدق الأنباء ، ويقول إن أجائون ميمم شطر منزله وقد انفصل عن  
باقي الأسطول . فتتغنى الجوقة الآن في سخرية مسرحية رقيقة بالويل الذي  
نزل على طرواده بسبب امرأة . وتشير - دون قصد أو علم - إلى ماسيحل  
بهذا القصر وساكنيه :

إنما تنبت الويلات من الإثم ، كما ينبت الزرع من البذرة :

بينما الحق ، في البيت الشريف ، لا ينبت غير شبيهه .

خطيئة ماضية أو جريمة قديمة .

تولد اللعنة الشابه التي تعربد في شقوتنا .

عاجلا أو آجلا حالما تسنح الفرصة ،

بل وتصنع الظلمة من الضياء ،

إنها شيطان خطير ، إنها عدو لا يرى ، ولا يقهر

كبرياء لعينة غامت على الجنس .



وعلى الدار التى تتحكم فيها « آنى ، المظلمة المدمرة .

هسى وليدة الخطيئة والويل ، لها وجه كوجه أبويها .

ومرة أخرى ، فى عالم الزمن المثالى ، يظهر أجائمنون فى حاشية ملكية جالسا فى عربة ، بينما عربة أخرى تحمل ( كاسندرا ) ابنة بريام الموهوبة كاهنة للمعبود وقد حرم لمسها ، غير أن أجائمنون انتزعها من مذبجها ووطنها . وخاطب أجائمنون الجوقة خطابا لا يخلو من ثقل وغلطرسة ، وتحية كليتمنسترا بالفاظ معسولة وتفرش لتحيته السجاجيد القرمزية الثينة على طول المسافة من عجائته الحربية إلى القصر ، ويدرك أجائمنون أن مثل هذا التـكريم إنما يكون للآلهة دون سواهم ، فيرفض أن يطأ بقدمه ، الأصباغ الثينة ، لكن اغتراره بنفسه ، وانخداعه بمديحها وألفاظها ، حملاه على الموافقة آخر الأمر ، فسار على السجاد القرمزى إلى القصر . وفى سيره أضاف إلى شكاوى كليتمنسترا شكوى جديدة بأن طلب منها العناية بخليته كاسندرا وترك الجوقة وحدها فتعبر عن نبوءاتها القائمة :

لماذا يخفق على أجنحة الخوف .

حلم كئيب لا يريم .

أمام قلبى المتوجس ، فياله من حلم مرهق .

كريبه بغيض ، يملأ مسامعى بالاضطراب .

وينبئ بما سيحمل من آلام .

وبعد ذلك مباشرة تقبل كليتمنسترا من القصر ، وتخاطب كاسندرا فى خشونة وقسوة ، وتطلب إليها أيضا أن تدخل . ورغم أن كاسندرا تلتزم

الصمت في حضرة الملكة ، فإن كليتمسترا لا تكاد تخرج حتى ترهص الكاهنة  
المتنبئة بما سيحدث . فهي أولا تبدي في الفاظ محزونة معرفتها بقصة سفك  
الدماء في أسرة أتريوس ، ثم تومي أغنيبتها المضطربة إلى ما سيحدث لا محالة :

إلهي إنه منظر جديد ! شبكة بل فخ ، من جهنم .

نصبته بيديها . وهي ذاتها فخ أشد هولاً !

ويحي . امرأة متزوجة ، تذبح زوجها !

تعاونها يد رجل آخر .

فتؤنب الجوقة كاسندرا على خطابها المنذر بالشر ، غير أنها تمضي في كلامها  
فتضطرب لذلك الجوقة ، ثم تدخل القصر فتزداد الجوقة اضطراباً ، وتسمع  
صرخة عالية من الداخل ، ويلى ذلك مشهد عظيم من الوجهة المسرحية ، إذ يختلف  
أفراد الجوقة في تفسير الصيحة ، ولا يلبث هذا الاضطراب أن يهدأ  
حين تظهر كليتمسترا ، وعلى جبينها الدم ، وحين تفتح أبواب القصر  
يظهر منها الجستانان الذيحطان : أجائنون وكاسندرا . أما الملكة فقد  
أسكرتها جريمتها فيؤنبها أفراد الجوقة : وكانت كلماتهم تفيض بحب ملكهم  
الصريع وتوقيره ، وأما كلماتها فكانت تنديداً بما ارتكب في حقها  
من إثم ، إذ قدّم ابنها ايفيجيا قرباناً ، ثم خانها كزوج . وبعد دقيقة يظهر  
ايجستوس على المسرح ، نفورا بأنه نأر لنفسه من ابن الرجل الذي قدّم  
المادة الرهيبة ويشور نأره حين يقرعه أفراد الجوقة الستون حتى يوشك  
أن ينقض عليهم فتمنع ذلك كليتمسترا لأنها لا تريد مزيداً من التقتيل ، فتوقف  
يد ايجستوس المغضبة . ويحس المرء في كلماتها إليه بشيء من الإضناء والإعياء  
فلا طعن ولا قتل بعد .

كني ما جنيناه من الإثم .

كفى ظلما وقتلا ، ولنحقق كل ما بقى من دماء

فلتصبح السكلاب ما حلا لها النباح .

فإني وإياك سنحكم القصر ، وسنحسن تنظيم كل شيء .

وجاء حديثها هذا بوسحى الغريزة ممزوجا بسخرية مسرحية مخفية تشير إلى ما يحدث فى المسرحية التالية ( حاملة القرايين ) وتنبؤنا بالقصاص الذى حل بالقاتلين . فلم يكن القتل نهاية كما حسبت كليتمنسترا ، بل كان مجرد بداية ، غير أنه يجب علينا قبل الانتقال إلى المسرحية الثانية أن نفحص الهدف المسرحى لاسخيلوس كما يتضح فى مسرحية اجائمنون . فهذه المسرحية كتبت بمهارة وعظمة عجيبيين ، وضربت على نغمات مرهقة مختلفة لإثارة التألف والتوتر . فنظر الافتتاح الهادئ فى الظلام قبل الفجر ، بذلك الحارس الذى كان يداعبه النوم فى سهره الممل ، ثم سطوع أنوار اللهب بغتة ، وحدث الانفعال النفسى عند كليتمنسترا ، وشكوك الجوقة ، ثم دخول اجائمنون مظفرا وتحية زوجته له من شفتين مثقلتين ، وتوجيه إهانة إلى كاسندرا يلبها هذيان الكاهنة فى شبه غيبوبة ، ثم دفاع كليتمنسترا بعد القتل ، وورشك نشوب الصراع المادى بين ايجستوس والجوقة . كل هذا يمد اجائمنون بالحركة المسرحية القوية التى تستأثر بالاهتمام . وفى وسط الحركة تتلأل الشخصيات : كليتمنسترا وهى تبيّت جرائمها ، ايجستوس وقد أسكره الحب فتلف على الانتقام ، واجائمنون شخصية ضخمة لبطل ، وإن شابتها الكبرياء ، فهو يريد أن يدخل بيته كأنه إله ، ويريد أن يتخذ من الراهبة خلية كأنه إله أيضا . وبفضل تلك العناية برسم الشخصية صارت اجائمنون مسرحية أغنى بإنسانيتها من كل ما تناولناه حتى الآن ، ولكن



يجب علينا الا نفعل ، فلسنا بصدد مسرحية منزليه ، بل بصدد مأساة فعلية أساسية بما تنطوي عليه من ميثاقين يقيية ولا نهائية وتخييب للرجاء . فبصر اسخيلوس موكل بمشكلة الشر ، وإذا عالج أعمال البشر كان الآلهة حضورا في عقله أبدا .

على أن القصة لم تتم فصولا . فحين تحيي كليتمنسترا أجاممنون تعتذر عن غياب ابنه الصبي « أورستيس » . وهو بطل حاملات القرايين ، وقد سميت بهذا الاسم لأن الجوقة تتألف من فرقة من حاملات القرايين وهن رفيقات إلكترا أخت أورستيس . ويبدأ العرض أمام قبر أجاممنون . ويدخل المسرح رجلان يبدو من ملابسهما أنهما قد أقبلا من مكان بعيد ويكشفان عن شخصيتهما ، فهما أورستيس الذي بلغ الآن مبلغ الرجال ، وصديقه الحميم بيلادس ، . فيضع أولهما خصلتين من شعره على المذبح في تبجيل وإجلال . هذا المشهد الافتتاحي يليه دخول الجوقة مع الكترا : وعند المذبح ترى خصلتي الشعر ، وتذكر في الحال أنهما لأخيهما . ويكشف أورستيس عن شخصيته لها ، وبعد لحظة من الشك تعانقه والدموع تنهل من عينيها ، وتعلم أنه قد أتى بأمر الإله أبولولكي ينتقم . ثم تعقب ذلك موجة من ألحان الجوقة ويسرع أورستيس إلى رسم خطته . فيدخل القصر ، وتسمع صيحة ايجستوس وهو يعاني ألم الموت وأخيرا يواجه الابن المنتقم أمه . فتتولاه الرحمة لفترة قصيرة .

كليتمنسترا : الويل ، الويل . ايجستوس الزوج والحامي ذبيح !

أورستيس : ماذا ! اتحبين الرجل ؟ إذن فارقدى في قبره ،

كوني له في الممات ولا تهجريه إلى الأبد .

كليتمنسترا : مكانك أيها الإبن حذار أن تضرب .  
بنيّ ، هذا الشدى طالما كان وسادة لرأسك . حين يأخذ الكرى  
بعينيك ،

وكان فك قبل نمو أسنانك يرضع من لبن الأم .  
أورستيس : هل استطيع إعفاء أمى من القتل ؟ تكلم يا بيلادس .  
بيلادس : وأين يذهب إذن أمرابولو ، فى دلف ،  
حين أقسمت أغلظ الأيمان ؟  
أغضب الناس جميعا . لكن حذار من غضب الآلهة .

وصدع أورستيس بالأمر ، فجر بكتمنسترا إلى داخل المسرح ، لكنها  
لم تكذ تقتل حتى رأى القاتل أهورا لا يراها سواه — رأى حشداً مخيفاً  
شديد الدمامة ذا صور جورجونية له أردية غبشاء وشعر أشعث ، إنهن إلهات  
السنخط أرسلن لتعذيبه .

ومن الصعب أن نقدر ، حاملات القرايين ، حق قدرها . فهما تكن  
الفكرة لامعة ، واللغة رائعة ، فإن المرء يحس بأن اهتمام أسخيلوس بهذا  
الجزء من موضوعه كان أقل عمقاً من اهتمامه بأجاغمنون . ولعله كان أميل  
إلى تعجل الأحداث منه إلى استغلال المشاهد الغنية بالإمكانات المسرحية .  
مثل تعرف إلكترا على أخيها الذى لم تره مدة طويلة ، أو مواجهة  
كليتمنسترا لابنها ، بل إنه ليتمكن اعتبار الأحداث كلها مجرد تمهيد ضرورى  
لما يلي — وهو التفكير والمصالحة الروحية التى نطالعنا فى المحسنات ،  
وتتكون الجوقة الأخيرة فى تلك المسرحية من آلهات السنخط

والمنظر الآن هو المعبد بدلف ، وعنده كان أورستيس قد ألقى بعصا التسيار وأخذ منه الضنى وهذه الألام وتذهب يثيا كاهنة أبولو إلى مزار المعبد ثم تنكص مذعورة : فقد رأت في المذبح الأوسط شخصا يحطمه المرض ويلطخه الدم .

قد ربض على درج المذبح ثلة غيشاء  
من النساء . . . . . ولسن كالنساء ،  
لكنهن سود دميات كالجرجون . . . .  
يصيب العين من أشكالهن نجس .

وعند ذلك تفتح الأبواب الرئيسية للمعبد ، فيظهر المشهد كما وصفته  
الكاهنة ، وكذلك يظهر الآله أبولو . وبصحو شبح كليتمنسترا فيوقظ آلهات  
السنخ من نومهن ، فيطالبن بفريستهن بينما يحاول أبولو حماية من لجأ إليه  
ولاذبه . فيطردهن في غضب وحزم :

لتعلن أن على فراش الزوجية المرسوم  
للرجل والمرأة يقف الحق حارسا ،  
مضاعفا قدسية العهد والقسم :  
فإذا كان يكن عطف وحذب  
على قاتلات أزواجهن ، فرغبتن عن مقتن ،  
فأنتن غير عادلات  
إذ تبعثن إلى الموت بذلك الرجل الذي قتل أمه .



ويعلم أن بلباس آلهة العقل ستفصل في القضية .

والمفروض أن المشهد يتغير بعد ذلك ، وأغلب الظن أن أورستيس وآلهة السخط ينتقلون إلى أحد الأبواب الجانبية ويتخيل الناظر أنهم قد قطعوا رحلة طويلة من معبد أبولو بدلف إلى معبد بلباس أثينه بأثينا . وهكذا ينسجم الزمان والمكان في هذه الحركة . فكلاهما يوجد في عالم مثالي خيالي ، ويعرض أورستيس وآلهات السخط قضيتهما أمام الآلهة ، أما آلهة السخط فولاؤهن للقانون القديم ، قانون الثأر الذي لا يلين ولا يهدأ .

حين خرجنا من أحشاء الليل ، نبط بنا .

هذا العمل وسوف نلتزم بأدائه .

إنك آلهة خالدة . لكن حذار من لمس

ما نفاخر به ونعتز .

ولا يسمع أحد أن يأتي إلى جانبنا حين نتحلق حول حفل الدم .

إننا لا نتخذ الملابس البيضاء . .

يوم الاحتفال ، وعندنا أن المصير الأشأم

يقضى طقساً أشأم . .

تلك ساعتي حين يقع الحدث القديم

فحينما يتسلل إلى قلب الأسرة

آله الدم ليقتل بيد الأقارب

كان علينا أداء دورنا هذا :

نأخذ القاتل بصيحة المطاردة

ولو كانت له قوة ثلاثة رجال

ونضنيه ونزف قوته : الدم بالدم

والآلم الجديد عقاب الخطأ القديم

وتقرر أثينا أن القضية لا بد أن تنظر وتناقش أمام المحكمة التي تتألف من الاثنى عشر عينا من أعيان أثينا البارزين ، وهي أعلى محكمة في أثينا . وعلى أحد الجانبين نلمح تمتمة آلهات السخط وتذمرهن :

« إذا انتصرت هنا قضية القاتل ، فقد انتهكت كل القوانين القديمة . »

وعلى الجانب الآخر يقبل أبولو شاهدا لصالح أورستيس ويودع القضية أراءهم في قارورة . فيستوى الجانبان ، وعندئذ تعطى أثينا صوتها في جانب أورستيس فتثور الجوقة وتتوعد ، وتشكو من أن الآلهة الشبان أهانوها ، فتمنح أثينا المتوعدين دورا جديدا : إنهن إذا وافقن على اتباعها ناهن الشرف . فيقبلن بعد تردد . وتنتهى المسرحية بأغنية صوفية حينما تغادر المسرح آلهات السخط وقد استحلن شخصيات محسنة .

نقود كن في ولاء ، فازهبن نفورات

يا بنات الليل العقيات ... إلى يتسكن في أسفل ! ( أيها المواطنون  
برهة صمت )

إلى وجاركن العميق الصيق ،

بعيدا في أعماق الأرض

تعبدن بالصلوات والأضحيان .

( أيها المواطنون أقصروا عن النواح )

أذهبن إلى هذا المكان أيتها القوى المربعة

وأذهبن بعد أن هدأ غضبك

إلى قلب هذه الأرض المحبوبة

وقد ملأ عقولكن السرور

بينما ينتظر تحت أقدامكن

اللهب الذى يعتدى بالشعلة

( الآن ترمن باغيتكن واهتفن بسروركن )

ولتبعن فى نزولهن

الأيدي المقدسة تحمل الخمر

واللهيب المقدس ، لهيب الشعلة .

ولينزل زوس الذى وسع بصره كل شئ ، و لينزل القدر

ليحارب الحرب العادلة من أجل مدينة بالاس

( ترمن باغيتكن واهتفن بسروركن )

هذه هى قمة الوطنية ، فعند اسخيلوس أن مشكلة الشر التى حاول أن  
يكشفها فى الاورستيا إنما تتضح بإيصالها حدها الأقصى - إلى الأزمنة الساحقة  
قبل مولد التاريخ ، حين كان الكون يعمره المردة والآلهة ، وإلى ظروف عصره  
فيدخلها فى قاعات الاريوباج<sup>(١)</sup> وكانت هذه الانشودة الختامية الجماعية فى  
( المحسنات ) هى الختام المناسب لأعماله المسرحية جميعا . بأشخاصها الخارقين



للطبيعة تزعمهم بالاس اثينيا ، وهم يتوجهون نحو عناصر الطبيعة التي منحهم الحياة ، وبما فيها من استهواء لقلوب رفاق الشاعر ومواطنيه الذين جلسوا يشهدون العرض الأول لثالوثه المأسى ، وكانت الفكرة المتضمنة فيها مناسبة أيضا ، فلقد أطلق العنان للشر في العالم ، وأعقبه الموت والعذاب والظلام ، وأما أمل كليتمسترا في أنه يمكن للإرادة أن تضع للشر حدا فقد ذهب بددا ، ولم يبق منه غير حلم خائب ، ومع ذلك فالنهاية تأتي إذ ينشأ من العذاب أمل جديد فألهات السخط يتحولن إلى أرواح الرحمة .

لقد كان المسرحى الأول الذى وصلتنا آثاره فناً عظيماً .

---

## الفصل الثاني

### مجد المسيح الأغرقي : سوفوكليس

كان اسخيلوس رائدا لاشك في ذلك ، فكان عليه أن يصنع المواد التي صيغ منها فنه . وإننا لنعجب كيف استطاع في ظروف غير مواتية على هذا النحو ، أن يصيب من النجاح ما أصاب . إن موقفه ، بالنسبة للمسرح في زمانه ، لقريب الشبه بموقف « مارلو » ، في مسرح عصر اليزابيث الأولى . وإن استطاع أن يصنع أشياء أعمق أو أدق مما استطاعه ( مارلو ) خلال حياته القصيرة ، فلقد كان مثله مرصا بكاتب آخر ، قد لا يكون أعظم منه ، ولكنه على الأقل أوفر منه حظا .

وحينما ولد سوفوكليس في مدينة كولوناس الجميلة حوالي عام ٤٩٥ ق . م . كان الصراع مع فارس قد بلغ أقصى مراحلها ، ولكن حينما كان صبيا في الخامسة عشرة كانت اثينا قد استعادت استقلالها . وكانت الأحداث تجري بسرعة في هذه الأيام البعيدة وكان هنالك فارق عظيم جدا بين الرجل الذي حارب في موقعة سلاميس في سن الخامسة والأربعين ، وبين شاب يصغره بثلاثين سنة اختيار لجماله ومهارته الموسيقية قائدا لفرقة من الصبية الذين يتغنون بأناشيد الطرب حول النصب الذي أقيم لإحياء لذكرى النصر .

لقد قضى أحدهما أيامه الأولى في الصراع ، أما الآخر فقد جنى ثمار السلم الذي أدى بآثينا إلى قمة مجدها . فرأى في أيام بركليس البرثينون يرتفع

في جلال : وحظى بالنظر إلى عجائب فن فدياس حين كان هذا الفن غضا  
جديدا .

وتحدثنا أخبار زمانه بسعة معارفه وتعدد كفاياته ، فقد كان بارع الجمال  
حاذقاً في الرياضة ، واسع الإطلاع ، نال شهرة كبيرة . وشهرته ترجع  
لمواهبه في الرقص والموسيقى ، وكانت تحيط به زمرة من الأصدقاء ، ويقدره  
مواطنوه ، فعاش عيشة الهدوء والاتزان والاتساق . لقد كان جميل الخلق  
والخلق وكان هذا هو المثل الأعلى للكمال ، وكان حسن الحظ حتى في  
موته ، فلقد مات في سن التاسعة والثمانين ، وأنقذه موته من أن يرى قوة  
البحرية الآثينية تدمر تدميراً في موقعة إيجوسبوتامي Aegospotami ٤٠٥ ق.م .  
وكانت هذه هي الموقعة الفاصلة في حرب البيلوبونيز ، والذير الشؤم بأن ازدهار  
أثينا أوفى على الذبول .

وسط هذه الظروف كان من المحتمل أن يصير سوفوكليس سطحياً  
في عاطفته . لكن أساس الحضارة الآثينية ليس رخواً إلى هذا  
الحد . بل ينطوى على القوة والفكر وعمق الإحساس . وفوق كل هذا  
ينطوى على اهتمام عميق بالإنسان وبعلاقة الإنسان بالسكون . وكان الظلام  
والرهبة جزءاً من نسج الفلسفة الأغريقية . ومن الجدير بالذكر أن معظم  
مسرحيات سوفوكليس لا تتناول جمال الحياة وخفتها بقدر ما تأخذنا عبر  
عالم من الآلام : فأنتيغوني تموت سجيناً في صخرة ، وعينا أوديبوس ،  
تنزعان في قسوة . لقد كان الإحساس بالمأساة عميق الجذور في نفسه . فهو  
لم يكسب هدوءه باجتنب تأمل الألم . لقد كان ذلك الرجل المجدود هو القائل  
( كان خيراً للمرء ألا يولد ) .



وقد استفاد بالضرورة فائدة كبيرة في مسرحياته من جهود سلفه اسخيلوس، وقد رأينا أنه أضاف إلى الممثلين الاثنين عند اسخيلوس ممثلاً ثالثاً، وتدل المقدرة الفائقة التي تناول بها الحوار على أنه تعلم كثيراً من الآثار المسرحية لسلفه . لقد تقدم اسخيلوس بالمسرح خطوات ، وتقدم به سوفوكليس خطوات أخرى ، وأكسبه المرونة . وتشهد الآثار المعاصرة على مستحدثات في تلوين المشهد . وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأنه كان أول من منح شخصيات مآسيه ماضياً محدداً . وثمة خطوة أكثر أهمية هي أنه تخلى عن ثالث اسخيلوس وأبدل به مسرحيات منفصلة ، لكل منها بدايتها ووسطها ونهايتها . فكانت أعمالاً كاملة بنفسها . وبهذه الخطوة حرك المسرح الأول مسافة كبيرة نحو الشكل المسرحي الذي ساد في الغرب فيما بعد .

كان اسخيلوس يقوم بكل شيء في مسرحياته . فكان ينتظر من الشاعر وقتذاك ألا يقتصر على كتابة المسرحية ، بل يجب عليه أيضاً أن يؤلف ما يصاحبها من موسيقى ، وأن يدرب فرقة المنشدين ، وأن يمثل الدور الرئيسي . فلما جاء سوفوكليس بدأنا نرى رغم تعدد مواهبه أنه خرج على هذا الوضع ، فأصبح الممثل مفسر الكلمات الشاعر ، وأصبح الموسيقى فناناً قائماً بذاته . وصار من الممكن أن يقوم بتدريب فريق المنشدين شخص آخر غير المؤلف . إن سوفوكليس كان ممثلاً بارعاً في أدوار العذراء نوزيكا حينما سحر النظارة بعرضه الراقص . كما مثل ببراعة دور الشاعر الغنائي الجذاب الشاب تاميراس ، فإن من المعروف أن صوته لم يكن يقوى على الأدوار إلا أكثر أهمية لذلك اضطر إلى الاعتماد على خدمات غيره .

كان الفصل بين الممثل والشاعر تطوراً طبيعياً ، ففي أيام اسخيلوس

الأولى لم يكن هناك ممثلون مدربون ، فاضطر الشاعر إلى أن يقوم هو بتفسير ما يكتب. لكن حينما أخذ سوفوكليس في الكتابة كان موجودا حتما في أثينا. عدد من الرجال ذوي الدراية بالمرح ، وكان من الواضح أن المؤلف انتهر هذه الفرصة للتخفف من هذا العبء لكي يتفرغ للكتابة والتوجيه العام . وكانت هذه هي البداية للحقة لمهنة التمثيل . ومن المهم أن نلاحظ أنه في العصر الأغريقي لم يكن الممثل العبد المزدري الذي صار إليه أيام الرومان ، كما لم يكن شخصا قريب الشبه بالآفاق كما صار في عصر الإيزايث . بل كان يحتمل مكانا رفيعا في نظر المجتمع .

### أسرة أريوس أيضا : «الكتر»

لم يصلنا من مسرحيات سوفوكليس البالغ عددها مائة وعشرين غير سبع مسرحيات كاملة وقصاصة نفيسة من تمثيلياته الساخرية . ومع أن أول ظهوره كان ٤٧١ ق . م وكان قد أحرز فعلا انتصارا على اسخيلوس ٤٦٨ ق . م . فإن أولى هذه المآسي السبع ( انتيجوني ) لم تكتب إلا حوالي سنة ٤٤١ ق . م . حين كانت مكانته قد استقرت وثبتت دعائمها . وفي نفس الوقت تقريبا جاءت مسرحيات أجاكس ، أما أوديبوس تيرانوس فيرجع تاريخها إلى عشر سنوات بعد ذلك ولا بد أن (الكتر أو ترا كينيا) قد ظهرت بين عامي ٤٤٢٠ — ٤١٤ ق . م وظهرت فيلوكتيتيس ٤٠٩ ق . م . حين كان المؤلف في السادسة والثمانين من عمره . أما أوديبوس في كولونوس فقد مثلت بعد وفاة المؤلف ٤٠٢ ق . م . ولعل انتيجوني أقرب هذه المسرحيات إلى ذوق العصر الحديث لكن يحسن بنا قبل تناول هذه المسرحية أن نفحص (الكتر) لأنها تتناول نفس الموضوع الذي تناوله اسخيلوس في أورستيا ، وتنبئ

التعديلات التي أدخلها عن الفروق الجوهرية بين المؤلفين .  
يكون الوقت نجرا في مسرحية الكترا هذه كما كان في بداية أجامنون  
ويظهر ثلاثة أشخاص أمامنا : معلم عجوز وأورستيس وبيلاوس . لقد عاد  
أورستيس لينفذ انتقامه . وكان يقرب الرأي في خطته مع الرجل العجوز  
حين انطلقت صيحة من داخل القصر فذكرته بأخته التي لم يرها منذ سنين  
طويلة . وعندئذ تدخل الكترا ومعها فريق من نساء مكيني . وكان  
هؤلاء النسوة يعطفن على آلامها ، غير أنهن ينصحنها بأن تنسى هذه الآلام  
وتكف عن هذا العذاب الذي توقعه بنفسها ، وبجأة تدخل شخصية جديدة  
هي كريسوتيميس أخت الكترا ، وهي متلهفة على أن توصي بالحذر  
وقبول ما تأمر به السلطات :

أختاه لماذا تعودين إلى التبتيد

علانية عند الباب الخارجى ؟

ألم يعلمك الزمن الكف عن الغضب الذى لا غناء فيه ؟

أنا أيضا يا أختاه آسى كما تأسين

على حظنا الآنكد ، ولو كان لى حول

لا شهدت الملاء على مدى ذرايتى لسادتى .

لكن إذا هبت العاصفة ، وجب أن ينخفض الشراع

ووجب ألا نهجد بما لا يمكن تنفيذه

أليتك كنت ترين هذا رأى

وإن كان العدل فى جانبك والخطأ فى جانبى ،



لكن إذا شئت أن احتفظ بحريتي  
فقد وجب أن أحنى الرأس للسلطة حيث كانت .  
وفي الحال تومض الكترا إيماضة الغضب ، وتكشف عن حقيقة  
خلقها ، فتصبح قائلة « يا للعار .

إنك يا سلية هذا السيد الأجد

تنسين أبالك وتحنزين إلى أمك

هل كان علينا أن نضيف إلى كل مصائبنا مصيبة الجبن ،

أن روحها لا تقهر وإخلاصها لذكرى أبيها لا يخبو أواره .

وبعد هذا المشهد يأتي مشهد بين الكترا وأمها فيتضح ما بينهما من عداوة  
قاتل . فالألفاظ التي يتبادلانها مرة يتصاعد منها دخان الحقد وهنا يظهر المعلم  
طبقا للخطة التي ابتكرها أورستيس . فيزعم أنه قد أوفد من لدى  
كليتمنسترا ، ليخبرها أن أورستيس قد مات ، وأن رماد جثته في الإناء  
الذي يحمله ، وبينما الكترا غارقة في الأحزان كانت كليتمنسترا تمزقها  
عواطف مختلطة .

« رئيس الفرقة : واحسرتاه ! إن سلالة سيدنا القديم .

قد انقرضت فيما يبدو أصولها وفروعها .

كليتمنسترا : هل هذه أنباء سارة ؟ إنها عندي أدعى إلى الحزن

لكن فيها فائدة . ألا ما أصعب موقفى . حيث أقارن بين  
السلامة والخسارة

المعلم : لماذا يا سيدى ، لماذا أحزنك هذا النبأ .

كليتمنسترا : ما أغرب قوة الأمومة . الأم مهما تكن آلامها ، لن  
تستطيع نسيان ولدها .

المعلم : إذن يبدو أن مجيئنا كان عبثا .

كليتمنسترا : كلا ليس عبثا ! كيف تقول أنه عبث ؟ إذا أقنعتني بموت  
من استمد الحياة من حياتي ثم تنكر  
تنكر للثدي الذي أرضعه ، ونسي حنان الأم . ففر من  
بيته ولم يرني بعدها أبدا .

وصمى بأني قاتلة أبيه ، وأخذ يهدد بالانتقام ،

فلا في الليل ولا في النهار ، ذقت طعم الكرى ،  
وأخذت لفزعى من الموت الذي لا شك فيه أرى نفسي  
كل لحظة على المحلعة ،

لكن في هذا اليوم السعيد الذي صفامن فزعى منه ومنها .  
وهي بلاء أشد منه نكرا ، تلك الحفاش التي ساكنتني  
لتستنزف دم حياتي .

إخال اليوم رغم توعددها أنى سأقضى أيامى في سلام .

وبقيت الكترا وحيدة حين دخلت كليتمنسترا والمعلم إلى القصر . فاطلقت  
العنان لآلامها وعبثا تحاول فرقة الجوقة تعزيتها . ثم تصب ما في نفسها  
من مرارة على كريسوتيميس Chrysothemis التي أقبلت لتقول في  
حماسة وتأثر — أن أورستيس قد عاد حتما لأنها رأت خصلات من  
شعره على المذبح . فتخبرها الكترا في أسى بأنباء موت أخيهما —  
فقد نذرت أن تعمل وحدها برغم موته . أما كريسوتيميس

التي كانت منذ لحظة تقول : إنها ستساعد الكترا ما وسعتها المساعدة فإنها الآن تنكص على عقبيها ، وتنظر حولها في خوف ، خشية أن يكون أحد قد تسمع عليها ، وتوصي بالحذر — بينما الجوقة تضيف الأدلة على سداد رأيها . غير أن الكترا لاتلين لها قناة .

زعيم الجوقة : انصتي . لم يرزق الإنسان الفاني موهبة أعظم من موهبة الرزانة والآنسة في الفكر .

الكترا : لقد ظننت ذلك وكنت أعرف جيدا من قبل جوابك . سترفضين إعائتي . إذن سأفعلها بمفردي . لا بد من فعلها وإن لم يكن لي معين ،

تلي ذلك الأنشودة وترنم بها الفرقة . ولا تكاد تنتهي حتى يدخل أورستيس وبيلا دس . فتأخذ الكترا الوعاء الذي كان المفروض أنه يحتوي الرماد . فيكون مشهد من التعاطف الوديع بين الأخ والأخت دون أن تدري هي من يكون . فيتحدثان حتى يكشف عن شخصيته آخر الأمر .

الكترا : الويل لي يا أورستيس الويل لي ، إذ لم تدفن دفنة كريمة ، أورستيس : حذار من الكلام . ليس لك حق في العويل .

الكترا : لا حق لي في بكاء أخ مات ؟

أورستيس : ليس من الحكمة أن تتحدثي عنه على هذا النحو ،

الكترا : ماذا ؟ هل أنا أبرأ من الميت إلى هذا الحد

أورستيس : لا تبرئين من أحد . ليس هذا دورك

الكترا : حتى ولو كنت أحمل رماد أورستيس



ورستيس : إنه ليس رماده وإن ظهر أنه كذلك

( ثم يتناول منها الوعاء في رقة )

الكترا : اين إذن قبر أخى المسكين ؟

أورستيس : ليس له قبر . إننا لا ندفن الاحياء .

الكترا : ماذا تقول أيها الصبي ؟

أورستيس : لا اقول غير ما هو حق

الكترا : وهل هو حى ؟

أورستيس : حى كما أنا حى الآن

وتعانقة في سرور ثم يتحدثان في حماسة عما ينويان عمله — في حماسة  
خافت حد الحكمة ، إذ يعود المعلم الآن لينذرهما .

المعلم : أيها الاحمقان ! أيها المجنونان ! ألا تخشيان على حياتكما ، أم قد  
ران الغباء على بصركما فلم تدريبا أنكما فى صميم خطر الموت لا على حافته !  
أنه لو لا رقابتي الحذرة هذه اللحظة هنا بالباب لا نكشفت قصتكما  
فى داخل القصر قبل أن تدخلاه . ثم يدخل أورستس وييلادس والمعلم إلى  
القصر ، بينما تقف الكترا للحراسة مخافة عودة إليجستوس . ويسمع صراخ  
كليتمنسترا وهى تعانى آلام الموت .

ويعود أورستيس إلى المسرح ثانية — وفى عقله لومة من شك

الكترا : هل نجحت يا أورستيس ؟

أورستيس : كل من بالداخل في خير إذا صدق وحي فوييوس ( وعند وصول ايجوستوس تفتح الأبواب وتظهر جثة كليتمنسترا ملتفة بالكفن ، فيحسبها جثة أورستيس ، فيعقب ذلك مشهد درامى عنيف) :  
ايجستوس : ارفع النقاب عن الوجه . إني من الأقرباء وأود أيضا أن أقدم وداعى الأخير .

أورستيس : ارفع النقاب أنت . إنه ليس من شأنك .  
أن ترى وأن تحي الميت المسجى في عطف وحنان  
ايجستوس : حسنا ما قلت . فسأفعل .

( لا لكثرا ) : إذا كانت كليتمنسترا بداخل المنزل فادعها إلى ، فاني مشوق إلى رؤيتها .

أورستيس : إنها بجانبك . لا تبحث في مكان آخر  
( ايجستوس يرفع النقاب عن الجثة )

ايجستوس : يا للهول ؟

أورستيس : من الذى نصب الفخ هنا ؟ ويحي إني وقعت في الفخ !  
أورستيس : ألم تعلم قبل الآن .

أن الميت الذى تحدثت عنه . . لا زال حيا ؟

ايجستوس : وأسفاه . لقد قرأت شرك يا اورستيس . لست أخاطب  
غيرك الآن .

أورستيس : ذكى فطن ، لكن كثيرا ما خدعت .

ايجستوس : لقد هلكك لكن احتمل منى كلمة واحدة

الكثرا : أخى ، بالله لا تدعه يتكلم أو يدافع عن موقفه . ماذا يجدى  
الإمهال ؟

ذبيحة في الحال ، وبعد ذبيحة سلم جثمانه لمن يليق به من الحفارين بعيداً عن الأنظار .

ويدفع بايجستوس داخل القصر حيث يقول : لقد جاءت النهاية .  
يتبين حتى من الموجز القصير السالف أن «الكثرا» عند سوفوكليس تتحرك في عالم مختلف عن العالم الذي تتحرك فيه أورستيا اسخيلوس . ففضلاً عن أن بناء سوفوكليس للمواقف المسرحية الكبيرة أكثر فناً ورهفاً ، فإننا نرى أن هدفه يختلف تمام الاختلاف عن هدف سلفه ، فهو يخلو من الشك في عدل ما أقدم عليه أورستيس ولا يوجد من ذلك غير إشارة ساخرة يسيرة في حديثه بعد مقتل أمه ( كل من في الداخل بخير إذا صدق وحي فوييوس ) لكن لا توجد غير هذه الإشارة .

وقد أنزلت الحركة المسرحية كلها من عالم القوى الأولية . فصارت أقرب ما تكون إلى عالم الحياة العادية . ورغم أن الحوار مركز فإيه أقرب إلى الواقعية من حوار اسخيلوس ، كما أن الاعتبارات العملية للحياة العادية تلعب الآن دورها ، فأشخاص مسرحيات اسخيلوس كانت تقف وتتكلم في عزلة مثاليه ، أما سوفوكليس فيجعل المعلم يحذر الأخ والأخت من أن يكون أحده في القصر قد تسمع على ما يقولان . إننا في عالم الأحياء هنا ، لا في عالم الأبدية .

إن سوفوكليس يهدف إلى أن يفسر القصة الأسطورية تفسيراً إنسانياً . ولكي يحقق هذه الغاية لا يركز عنايته في الموضوع نفسه بل في شخصية واحدة . فشخصية «الكثرا» هي التي يدور حولها كل الأشخاص الآخرين . ولا تحتل فرقة المنشدين أي مكان رئيسي ، بينما لم ترسم شخصيتا أورستيس والمعلم إلا رسماً عاماً غير محدد . أما الكثرا

فإننا نجد فيها دراسة نفسية لامثيل لها في أية مسرحية من مسرحيات اسخيلوس فكانها من هذه المشكلة العامة موضع بجلاء مع تعاقب المشاهد . وإذا كانت هناك شخصيات هامة إلى جانبها، فهما كريسو تيميس وكليتمنسترا لأن هذه مأساة النساء ، لا مأساة الرجال . ولكن هاتين الشخصيتين ذاتهما لا عمل لهما غير إبراز ملامح البطلة . وكان سوفوكليس شديد الاهتمام بالموقف الذي تظهر فيه شخصية رئيسيه وشخصيتان ثانويتان: فهذه الأم عاجزة عن كراهة ابنيها ، وإن كانت تعيش في فزع يميت خشية عودته وهنالك إحدى البنتين وفيئة لذكرى أبيها ، فتقضي أيامها في كراهية عجزت عن إشباعها ، أما الأخرى فعاطفة على الكترا لكنها وجلة حكيمة حذرة . والمسرحية تتكون من شخصية واحدة كاملة الرسم ، تتضح معالمها بفضل التفاعل بين الشخصيات الأخرى . إن مسرحية الكترا أرسخ قدما في الفن من « حاملات القرايين » لكن شيئا جوهريا قد اختفى . هو العنصر الميتافيزيقي وأخذ مكانه العنصر الطبيعي . وبرغم المثالية السامية التي تخللت علاج القصة فإننا نشعر بأننا قد بعدنا شيئا ما عن الجلال الميتافيزيقي . وإننا اقتربنا وجلين من محيط « المسرحية المنزلية »

## القانون الإنساني وقانون الروح : « أنتيجوني »

كان المشهد الذي يدور بين الكترا وكريسو تيميس قريب الشبه بمشهد يدور في مسرحية سابقة لسوفوكليس . فانتيجوني تقدم ما تقتقر إليه الكترا .

وإذا شئنا تناول هذه المسرحية ، كان علينا هنا أيضا أن نقدر الأحداث السابقة بشأن بيت حلت عليه اللعنة . ذلك هو بيت لا يوس Laius في طيبة .



لقد ارتكب لا يوس خطيئته فحقت اللعنة بابنه أوديب وبعد أن ذاق  
أوديبوس ألوان العذاب ، مات وخلف وراءه ولدين ( أنيوكليس  
ويولينسيس ) . ويتشاجر الأخوان ويقتل كل منهما أخاه . فينتقل حكم  
طيبة إلى ( كريون ) فيلقى جثمان ( أنيوكليس ) على يديه كل طقوس  
الاحترام . لكنه يصدر بيانا فخواه : أن جثمان أخيه الذي استعدى الأجانب  
على مدينته لا يمكن دفنه ، ولم يكن قد بقي من نسل أوديب غير بنتين  
( انتيجوني واسمينا ) . وكانت انتيجوني مخطوبة لابن كريون ويدعى  
( هيمون ) ، وفي مقدمة مسرحية سوفوكليس تدخل الأختان . لقد سمعت  
انتيجوني بالبيان . ورغم علمها بأن الموت نصيب أى شخص يتحدى هذا  
البيان ، فقد صممت على أن تقدم مراسم الاحترام لجثمان أخيها . وفي أسطر  
قليلة تتضح لنا شخصية الأختين بوضوح : ( انتيجوني ) وفية لأخيها مصممة  
كل التصميم على أداء المهمة التي فرضتها على نفسها .

أما ( اسمينا ) فكانت أقل صلابة ، خائفة بما قد يجره عناد أختها . تقول  
« أنتيجوني ، أنصتى إلى يا اسمينا »

لقد دفن كريون أخانا أنيوكليس  
دفنا عسكريا كريما . وقد فعل الصواب ، وما يجب أن يكون

وحق له ، لكن يولينسيس حارب  
بنفس الشجاعة ومات بنفس التعاسة

ويقولون أن كريون أقسم  
ألا يدفنه إنسان ولا يبيكه إنسان  
وأمر أن يلقى بجثمانه في الحقول

طعاما حلالا للغربان .

هذا ما قالوه وسيعلمنه ملكنا الطيب كريون .

على الملأ ، وجزاء من خالف ذلك

الرجم بالحجر في الميدان العام

هذا هو الأمر .

والآن تستطيعين أن تظهرى نفسك على حقيقتها

هل أنت مخلصة لأسرتك أم خائنة ،

ونجيب (أسمينا) جوابا تبجلى منه شخصيتها الخذرة « يا أنتيجوني المسكينة  
ماذا عساي أن أفعل ؟ كيف يمكن دفن جثمان يوليبيسيس ، ثم تتساءل « لقد  
قلت لتوئك إن القانون الجديد يحذر .. ففكرى فى الخطر ! فكرى  
فيا يستطيع كريون أن يعمل ، ويأتى جواب أنتيجوني مساويا لهذا فى الدلالة  
على شخصيتها .

إذا كان هذا ما ترين

فلا حاجة بى إليك حتى ولو طلبت المجيء .

لقد اخترت طريقك ، فكونى ما أردت أن تكونى

لكنى سأدفنه . وإذا كان لابد أن أموت

فراى أن جريمتى مقدسة وسأشاطره

الموت وسأكون أثيرة لديه

كما هو أثر لى

إن للبيت علينا حقوقا

أطول أمدا من حقوق الحي . فالموت دائم

وكان فزع أسمينا يرجع إلى خوفها على نفسها إلى حد ما لكنه في معظمه يرجع إلى خوفها على أختها .

أسمينا : أنتيجوني ! أنا شديدة الخوف عليك

أنتيجوني : لا حاجة بك إلى ذلك ، إنك إنما تفكرين في نفسك  
أسمينا : لكن هذا الأمر يجب أن يبقى سرا ، لا تخبري به أحدا . سأحفظ  
السر . أنا أعد بذلك .

أنتيجوني : كلا بل أذيعه إخباري كل الناس ، فكري كم سيكونونك  
حين يتم كل شيء إذا علموا أنك كنت على علم به طول الوقت .

كان جواب أسمينا للمرة الثانية ردا على هذه الصيحة الأخيرة عظيم  
الدلالة على شخصية أنتيجوني أكثر منه على شخصيتها هي ، قالت « إنك  
تتوقدين حماسة لخطّة في برود الموت » .

يلي ذلك أغنية المنشدين حين يدخلون وتزداد عزلة البطلة ، إذ كان أفراد  
هذه الجوقة لا من النساء بل ولا حتى من الشبان ، بل من رجال عجائز  
أكسبتهم الشيخوخة برودا وحذرا . وفي سخرية رقيقة ينشدون نشيد  
انتصار طيبة في المعركة ، وأن هذا سيكون يوما بهيجا .

ويظهر الآن كريون على المسرح ويعلن قراره في خيلاء وكأنه يلقي خطابا  
سياسيا ولا يكاد يفرغ من ذلك حتى يظهر في مشهد مضحك جندي به نزع ،  
يقول : إنه وجد جثمان يولينسيس والتراب منتشر فوقه . فينفجر كريون  
مغضبا ، ويرفض في إزدراء ما يقول به المنشدون من أن هذا العمل

ربما أتى به الآله ، ويعلن عن اعتقاد بأن أحدا قد عمله نظير رشوة . فصدر  
أفكاره هو اعتقاده بأن لكل رجل ثمنه وأن المال وراء كل شيء .

## المال !

ليس في الدنيا مفسد مثله

تغوص المدائن

وتزول البيوت ويفنى الرجال وتفسد القلوب الآمنة

كل هذه الكوارث تنزل من أجل المال

ما أكثر عجائب الدنيا . وأعجبها الإنسان .

يدين البحر العاصف الأزرق لسلطانه

وتحملة القمم الضخمة إلى أعلى .

والأرض الطيبة التي لا تنفد

تشقق بالأخاديد اللامعة حيث جرى عرائه

عاما بعد عام ،

وختامها دعوة إلى العقل :

« أيها الذكاء النفاذ ، أيتها القوة التي لا تحد

إيه يا قدر الإنسان ، تعمل للخير وللشر

حين تراعى القوانين ، تقف مدينته



رافعة الرأس ، وحين تنتهك القوانين .  
ماذا يبقى من مدينته إذن ؟  
لن يلقى الإنسان الفوضى راحة  
لدى نارى . ولن يقال إن أفكارى هي أفكاره  
وتمضى المأساة بسرعة ابتداء من هذه اللحظة . فيعود الجندي بالمذنبه ،  
أنتيجونى ، فيسألها كريون وهو غير مصدق : هل تجاسرت على تحدى  
القانون ؟ .

فتجيب فى هدوء :

نعم تجاسرت ، جرؤت ا  
لم يكن أمراً من الله . فالعدالة النهائية  
التي تحكم عالمنا الأرضى لا يشرع مثل هذه القوانين .  
لقد كان أمرك أيها الملك قوياً .  
لكن قوتك كلها هي الضعف بعينه  
أمام قوانين الله الخالدة الأزلية  
وهي ليست قوانين اليوم ا فقد كانت قديماً ، وستظل دائماً  
تعمل عملها أبداً ولا شأن للإنسان فيها  
وفي ثورة الغضب يأمر كريون باسمينا أيضاً فيؤتى بها أمامه . وفي براهة  
المسرحى الذى يستخدم المفاجأة التي لم تخطر على البال ، تعترف اسمينا بأنها  
كانت شريكة في جريمة أختها ، بالرغم من أن أنتيجونى تريد في كبريائها أن  
تنفرد بالعذاب .

أسمينا : نعم ، إذا سمحت لي أختي قلت إنى مذنبية  
أنتيجونى : ( فى هدوء ) كلا يا أسمينا . لا حق لك فى هذا القول  
لم ترضى بمساعدتى . فلن أسمح لك بمساعدتى . أنقذى نفسك  
ستجدين من يثنى عليك . وسأجد أنا التمجيد أيضاً  
ولن أغبطك على هذا . ستنالين الحمد ، وسينالنى الشرف أيضاً ،  
وتنشد الجوقة الآن أنشودة المصير القريب ، بينما الآلهة ماضون  
فى عملهم . إن متعة الإنسان الصغيرة مصدر مأسية ، ويأتى هيمون خطيب  
أنتيجونى ليدافع عن قضيتها . وكانت حجة كريون أنه لا بد من المحافظة  
على القانون والنظام وكانت حجة هيمون أن فرداً واحداً مهما بلغ من  
الحكمة لا يستطيع القطع بأنه على حق فى حكمه . فيصيح كريون  
« الدولة هى الملك ، ويرد عليه هيمون ، هذا إذا كانت الدولة صحراء ،  
ويظل الملك على إصراره . غير أنه يعلن أمراً غير متوقع هو العفو  
عن أسمينا . وفى أثناء ذلك تترنم الفرقة بأنشودة انتصار الحب على العقل ،  
فالحب هو تلك القوة التى جعلت هيمون يجرؤ على تحدى غضب أبيه ،  
وتذهب أنتيجونى إلى مصيرها الأليم ، فتسجن فى صخرة . لكنها لا تكاد  
تساق إلى مصيرها حتى يتصل العراف الأعشى تيرسياس بكريون ، ويحذره  
من أن يقف من جديد على هاوية الأقدار . فيتجاهل الملك نصيحته ويتهمة  
هو أيضاً بالرشوة . غير أن عقله يضطرب حين يتنبأ العراف بنبوءة مفاجئة  
وكان يلقى كلماته فى اتران ، حتى لقد سارع كريون إلى إلغاء قراره ، وأمر  
أتباعه بإنقاذ الفتاة التى كان قد حكم عليها بالموت . غير أن هذا القرار قد  
جاء بعد فوات الأوان . فهذا رسول ينبئهم كيف أن أنتيجونى شنقت ،  
وأن هيمون قد تخلص من آلامه بالانتحار ، وماتت زوجة كريون

(أيريديس) حزنا على ولدها . ويقف كريون وحده على المسرح المظلم  
رجلا هدت الخطوب بنيانه .

من هذا يتضح لنا أن مسرحية ( أنتيجوني ) تشتمل على صفة لا وجود  
لها في الكترا . ففيها كما في سافقتها وجه الكاتب عنايته الكبرى إلى الشخصية  
البشرية إلا أن الآلهة قد اقتربت على نحو غامض من سير الحوادث ، ولئن  
خلت أشخاص المسرحية من الكائنات العلوية فلقد أضفى المؤلف على الكائنات  
البشرية وأعمالهم ضوء الموضوع الأساسي ، وهو موضوع ميتافيزيقي  
في جوهره . ذلك أن هناك نغمة تتردد طوال المسرحية ، هي نغمة القانونيين .  
فكريون لا يهتمه شيء بقدر ما يهتمه العقل والنظام المدني . أما أنتيجوني المؤمنة  
ال عاطفية فعندها أن نداء الروح هو كل شيء . وبين هذه القرى المتنازعة  
يتخذ سوفوكليس مسلكاً وسطاً . لأن هذه المسرحية لا تهدف إلى الدعاية .  
حقاً إن أعرق عواطفنا تتجه إلى أنتيجوني وهيمنون ، غير أن صورتها  
الواضحة لا تمثلها مبرأة من كل عيب ، فهي أنانية في كبرياتها ، يحف بها مظهر  
التعب العصبي ، والضيق بالحياة ، وتكاد تكون نفسها عالقة بالموت .  
ولامراء في أن هذه المسرحية أرق المآسي الإغريقية وأكثرها توازناً .

## آل لا يوس ، أوديبوس تيرانوس

### وأوديبوس في كولونوس ،

لقد كان لقصة ملك طيبة تأثير عميق على سوفوكليس . فما كاد يتم  
كتابة أنتيجوني حتى ألف مسرحية « أوديبوس تيرانوس » الرهيبة . وبعد  
موته بأربع سنوات مثلت مسرحية « أوديبوس في كولونوس » .

ولعل أوديبوس تيرانوس هي أشهر مسرحية لسوفوكليس ، ولا راء  
في أنها قصة رائعة وحوارها بارع ، وعرضها للأشخاص عميق . وقد وقعت  
أمور أساسية في القصة قبل أن تبدأ حوادث المسرحية . ولا بد من  
الإحاطة بها لتكون مفهومة . وكان المؤلف شديد البراعة في إشارته إلى هذه  
الأحداث خلال عرض مسرحيته فأحسن المزج بين الماضي والحاضر .

صار أوديبوس الآن ملكاً على طيبة ، ومضى على تولى الحكم عدة سنوات  
وتزوج ( جوكاستا ) أرملة لايبوس . والواقع أن ( جوكاستا ) كانت  
أمه . فلقد مات ( لايبوس ) مقتولاً بيد ولده دون أن يعلم أوديبوس عن ذلك  
شيئاً . إذ نزل بالمدينة وباء ؛ فاشتد القلق بالملك على مصير مملكته ، فبعث  
بصهره كريون إلى مهبط الوحي يستبين الخطيئة التي جرّت على مدينته هذا  
الويل . ويعلن مهبط الوحي أن الوباء راجع إلى وجود قاتل لايبوس  
في طيبة . ويقطع أوديبوس على نفسه عهداً أن يكشف عن المجرم ، فيدعو  
السكان الأعمى تيرسياس فيشير السكاهن في غموض إلى أنه هو المذنب .  
لكن أوديبوس يطرده في غضب وقسوة ، معتقداً أن كريون قد أغراه بالمال  
على ذلك ، وتحدث مشادة ، بين الملك وصهره ، لا يقطعها غير سرعة دخول  
جوكاستا من القصر إلى المسرح . فإذا خلت بأوديبوس سخرت من اتهام  
تيرسياس له . ووصفت الطريقة التي قتل بها لايبوس بأيدي اللصوص  
، عند ملتقى طرق ثلاثة ، تتطور المأساة تطوراً سريعاً ابتداء من هذه اللحظة  
وينزعج أوديبوس ، إذ أن وصف الممكان ينطبق على ما يذكره من حادث أقدم  
عليه في ساعة غضب ، فقتل مسافراً اعترض طريقه . فتطمئنه جوكاستا بأن  
تذكره بما قال الوحي من أن لايبوس سيقتل بيد ابنه ، وأن قتل هذا الملك  
إذن لا ينطبق على النبوءة . ويزداد اطمئناناً حين يأتي رسول يخبره بموت



«(پوليوس) وكان أوديوس يحسبه أباه ، وكان قد هجره مخافة أن تتحقق نبوءة أخرى.

ويسأل الرسول : إنك تخشى أن تتلطح بالجريمة عن طريق أبوك ؟ ،  
أوديوس : نعم أيها الرجل الهرم - إن هذا ما يفزعني دائماً  
الرسول : ألا تعلم إذن أن مخاوفك باطلة كل البطلان ؟  
أوديوس : كيف ذلك ، إذا كنت قد ولدت لهذين الوالدين ؟  
الرسول : لأن بليوس ليس من دمك  
أوديوس : ماذا قلت ؟ ألم يكن پوليوس أبى ؟  
الرسول : لم يكن أقرب إليك من يحدثك الآن . .  
وتكشف الحقيقة تدريجياً فى منطق دقيق قوى .

لقد عثر راع على أوديوس طفلاً ، ورباه پوليوس كأنه ابنه . وفى هذه الأثناء كانت جوستا قد تبينت السر الرهيب . فحاولت أن تثنيه عن الحصول على البرهان الأخير من الراعى الهرم . لكنها عجزت عن وقف تدافع الأحداث . فتنتحر بينما أوديوس فى شقائه وعذابه يفتق عينيه ويستعد لمغادرة المدينة .

وتمضى المسرحية كلها فى إحكام ومقدرة ، تنتقل من حادث إلى حادث ، وتزداد الوقائع ارتفاعاً . ومما يشهد ببراعة هذه المسرحية أن أرسطو اتخذها أعظم مثال على المأساة حين كان يتلصص شواهد على صدق رأيه فى كتابه ( الشعر ) فحوار هذه المسرحية لا نجد فيه سطرأ واحداً من غير ضرورة . ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفى إلا انتهزتها .

وكانت العناية الكبرى فيها كما كانت في الكترا وانتيجونى برسم الشخصيات ، مثل كريون رجل الحاشية الأمين ، وجوكاستا الأم والزوج ، وأوديبوس النبيل الشهم على أنه المصاب بحدة المزاج ، الغنيد المندفع المتهور . ولقد استطاع سوفوكليس بقدرته الفائقة في علاج الموضوع أن يعرض علينا القصة عرضا ثنائيا فنحن إذا نظرنا إليها من الخارج رأيناها إحدى مآسى القدر . فلقد ثبت صدق الوحي في النهاية ، وحاول أوديبوس وجوكاستا بكل جهدهما الفرار من القدر ولكنه يوجه حياتهما إلى النهاية المحتومة ، الدمار . ومن جهة أخرى كان أوديبوس ، كما رسمته هذه المسرحية ، هو سبب الأحداث التي أثبتت صدق الوحي . إذ يتمثل موضع الضعف الرئيسى في شخصيته في ثورته المفاجئة على تيرسياس ، ويتمثل على نحو أخص في ثورته المفاجئة على كريون ، وما كان الرجل المسن (لايوس) ليذبح لو لم يكن الشاب (كما كان أوديبوس وقتئذك) مصابا بنوبات حدة المزاج ، بل إنه في ختام المسرحية لا يدافع عن نفسه بجهله حقيقة الأمر . وما كان عليه لو أسرف في الرثاء لنفسه ، وألقى المسؤولية كلها على اللعنة التي إليها مرد تصرفاته ، غير أنه بدلا من ذلك قبل تحمل المسؤولية كلها ، لأن القدر يتمثل هنا أيضا في شخصيته وخلقه . وفي خروج الجوقة من المسرح ما يدعو إلى تأمل غرابة المسالك التي تتخذها الحياة . فهي تقول : أن عيوننا إذ تترقب اليوم الأخير المحتوم ، لا يمكننا أن نقول بأن أحدا من جنسنا القانى سعيد ، حتى يجتاز عتبة الحياة وينجو من الآلام . . . وقد يكون لايسر الأخطاء أفدح العواقب .

ويعود سوفوكليس في ختام حياته إلى قصة أوديبوس فيرينا الملك في شيخوخته ، وقد حكم على نفسه بالنفى سنوات عدة من طيبة ، فنراه كفيفا

واهدنا تقتاده انتيجوني الامينة . والقصة تجمع بين البساطة الرائعة  
والتعقيد الرائع .

إننا الآن في اللحظة التي يستعد فيها ايتروكليس لملاقاة جيش ارجوس  
العظيم الذي جمعه يولينيسيس ليحارب به أخاه ، فيعلن الوحي أن طيبة لن  
يكتب لها الحظ السعيد إلا إذا مات فيها أوديبوس المنفى أما إن دفن جثمانه  
في إنيكا فإن الحياة تزدهر في أثينا بدلا من طيبة . وقد عثر على أوديبوس  
في كرلونوس في اتكا في الخيلة المقدسة عند الإلهات الشريرات والمحسنات .  
ونرى في أحداث المسرحية محاولات كريون لخداع الرجل الهرم  
وحضه على العودة إلى طيبة ، بينما يعرض عليه ( تسيوس ) حمايته . لكن  
بالمسرحية ما يفوق الأحداث في أهميتها . فإن الصفة الأولى لهذه المسرحية  
هي تصوير السلم الروحي الذي تمخض عنه العذاب . ففي ( أوديبوس )  
هذه تتأسس للنبل أريجاً لانجده عند أي رجل ، غير ذلك الذي هوى في أعماق  
اليأس ، ثم ارتفع ظافراً فوق لجته . وفي الختام يستأثر بانتباهنا مشهد يكاد  
يكون صوفياً . فهذا هو الملك الأشيب تنتصب قامته عالية حين يواجه بناته  
والملك تسيوس . ومع أنه مكفوف البصر ، فإنه يعلم أنه يستهدى إلى حيث  
يحظى براحة النهائية دون عون من أحد ، إنه لا يستهدى بأيدي البشر ، بل  
يستهدى بالنور الذي صار الآن ينبثق من قلبه والقوى التي وجدها من جديد :

« سأخبرك يا ابن اجيوس

بما يخبئه القدر لهذه المدينة

التي استعلت على طوارق الحدثان

أما أنا وإن حرمت يداً تهديني السبيل

فإني سأكتشف البقعة التي يجب أن تشهد بما

فإلى هذا المكان أشخص الآن ، إن رسالة من السماء  
تتبعجلى فيها بنا الآن

وعليكم يا بنياتي بدوركن أن تسرن في أعقابي  
تأملن . إني أقتادكن

كما كنتم تقدن أبا كن . هيا بنا

كلا لا تلمسني واتركني لنفسى

أبحث في هذه التربة عن القبر

الذى قبر أن يكون مشواى

أيها النور — أيها الظلام — لقد كنت يوما تهديى

أما الآن فلن تلمسك أطرافى .

فلقد أخذت أتسلل فى الطريق

لأخفى نهاية حياتى فى العالم الآخر

وانتم يا أعز الصحاب ، بأرضكم وأتباعكم

أدعوا لكم جميعاً بالسعادة

وفى سعادتكم التى يحدوها الطائر الميمون أبداً ،

أذكرونى — أذكروا ميتكم ،

وتكون آخر الكلمات التى تنشدوها الجوقة نهاية مناسبة لهذه المسرحية

( لا نأسوا ولا تحزنوا . لا ترفعوه بعد الآن . فى الحق أن هذه الأشياء

تقف موقفاً ثابتاً ) .



في هذه المشاهد الصوفية في تصورها تبدو كذلك ذروة من ذرى  
الوطنية . لكنها أرق وأعمق مما زاه في مؤلفات أسخيلوس . وليس في  
المسرحية أحب إلى النفس من أنشودة الجوقة حين تترنم بالنشيد التالي  
في تمجيد أتيكا :

« أيها الغريب ، لقد أتيت لتستريح  
حيث المروج التي لا تشبهها مروج  
في هذه الأرض المباركة  
في مروج كولونا الزاهية  
وفيها البلبل الصداح ،  
في أوراق الوادي الخضراء ،  
كثيراً ما يجب أن يختفي . ثم ينخرط في النواح  
وتحت ظلال الكروم القائمة كأنها النبيذ  
في الطرق المورقة التي لم تظأها قدم  
ولم تتخللها شمس ولا زوابع  
والتي تزخر بالفاكهة ، فاكهة الله  
حيث يحكم ديونسوس  
في حفلاته السكرى  
مع ساقياته عذارى الغاب

لقد عاد سوفوكليس في هذه الأيام الأخيرة من حياته للحنين إلى مدينة كولونا البيضاء ، مسقط رأسه ، وإلى امتداح أتيكا البلد الذي ترعرع فيه . إن الألفاظ الذهبية تتلأل في شمس الذكرى ، ويغدو المشهد الحاضر وقد اكتسب رداء الأبدية .

### حلم الحياة .. «أياس» و «فلوكتيت»

كانت مسرحية «أياس» من المؤلفات الأولى لسوفوكليس ، وكانت «فلوكتيت» من مؤلفاته الأخيرة ، وتختلف هاتان المسرحيتان اختلافاً أساسياً . فأحدهما زاخرة بالانفعال والتهور والوحشية ، أما الأخرى فتغشاها روح هادئة تكاد تكون رومانسية في غرابتها . غير أننا إذا أخذنا المسرحيتين معاً أمكننا أن نظهر على خصيصة جوهرية لنظرة سوفوكليس إلى العالم ، وأمكننا فهم الجو الذي يسود «أوديبوس في كولونا» .

فالمسرحية الأولى دراسة رهيبة للخطأ الذي يورث الفواجع . فقد كان أياس من أشهر محاربي الإغريق . وكان يعتقد أن من حقه أن يحظى بامتلاك أسلحة أخيل . غير أن هذه الأسلحة أعطيت لأوديسيوس فأصيب كبرياء أياس بجرح عميق . فخرج في الليل ، وقتل زعيمى البعثة أجائون ومينلاوس ، إذ ظنهما السبب فيما لحق به من إهانة .

و غضبت الإلهة أثينا لذلك التصرف الذى يدل على الكبرياء الجاحجة فخرجت من الأوليمب فأطفأت نور عقله ، وأصابته بالجنون . وهكذا هاجم قطع الماشية الذى يملكه الجيش وهو يحسب فى ضلاله أنه يذبح أعداءه . وأفاق من لوثته آخر الأمر وخجل لنفسه وانتحر .

هذه المأساة قوية جداً من حيث هي دراسة للشخصية ، ولكنها تشمل إلى جانب رسم الشخصية صفة خاصة أخرى ، قد تفرق في أهميتها الصفة الأولى . ويكشف المشهد الأول عن هذه الحقيقة بوضوح . إذ تظهر فيه الإلهة أثينا من أعلى وهي تتخاطب أوديسيوس ، فيسمع صوتها ، لكنه لا يراها . وبعد حوار قصير بين الرجل والإلهة ، تستدعي الإلهة أياص المجنون من مخيمة ، وتسخر منه في قسوة وتقوده من غرور أليم إلى غرور أليم ، بينما يقف أوديسيوس الحكيم صامناً متعجباً . وفي النهاية ينسحب أياص ثانياً ، بينما ينطلق لسان أوديسيوس مترجماً عن أفكاره فيقول :

« لست أعرف أنبل منه ولمنى لأرثى له

في شقوته ، وإن كان عدوئى ،

فإنه مسوق إلى نهاية مفاجئة

ولمنى لأرى مصيرى كما أرى مصيره

فإنى أجيد الرؤية

ما نحن إلا أخيلة . وكل الأحياء مجرد أخيلة لا حقائق ! ،

ليست الحياة إلا حليماً ، تلك فكرة شغلت أذهان كثيرين من أعظم كتاب المسرح على مدى التاريخ . وكان أول من عبر عن هذه الفكرة هو سوفوكليس منذ أكثر من ألفي سنة . وهذا يدلنا على لون عبقريته . فإننا نكاد نجد في هذا المشهد الذى يسوده الجنون والعجب ، إرهاصاً بفكرة شكسبير « فى العاصفة » وبفكرة كالدرون « فى الحياة حلم » .

على أن روح « العاصفة » تبدو أكثر وضوحاً في مسرحية فيلوس  
التي كتبها سوفوكليس حين قارب عامه التسعين . وقصة هذه المسرحية  
وجوهاً غريب .

فقد جرت حوادثها في جزيرة منعزلة هي « لينوس » ، حيث ظل يعيش  
فيلوكيتيت عدة سنوات بعد أن هجره الإغريق . فلقد لدغه ثعبان ، فأصيب  
بمرض كريبه ، وكان يعيش في كهف ، ولم يستطع المحافظة على حياته  
إلا بفضل امتلاكه للسهم والقوس الشهيرين اللذين كان يمتلكهما البطل  
هيراكليس . وبالرغم مما في القصة من تعقيدات كثيرة ، فإنها باختصار  
تخبرنا كيف أن نيوبتوليوس الشاب ابن أخيل يصل مع أوديسيوس الماكر  
إلى جزيرة لينوس مرسلين من القوات الإغريقية في طرواده ، لأن الوحي  
أخبرهم بأنهم لن ينتصروا ما لم يحصلوا على أسلحة هيراكليس .

ولم يكن يهم أوديسيوس أمر غير امتلاك القوس . فقد خلا قلبه  
من الرحمة والعطف وقنع كل القناعة بأن يخدع فيلوكتيت لكي يحصل  
على مبتغاه . غير أن الأمر لم يكن بهذه البساطة في نظر نيوبتوليوس ،  
فإن النبيل الهادئ الذي أضفى سحره على قاطن هذه الجزيرة قد تملك  
مشاعره ، وهكذا اصطدم شعور الشرف والولاء بتصميم أوديسيوس  
على النجاح بأية وسيلة .

تجد طوال هذه المسرحية جواً من العجب والدهشة . فما يكاد  
أوديسيوس ونيوبتوليوس يبلغان شاطئ جزيرة لينوس القاحلة الخاوية ،  
التي لم تطأها قدم إنسان ، ولم يتردد فيها صوت بشر ، حتى بأسرنا سحر القصة



فلقد استطاع سوفوكليس براءة ألفاظه أن يصور أمامنا البقعة المهجورة ،  
حتى نكاد نحس في نفوسنا ما خيم على المكان من صمت لم يزججه حتى  
الآن غير تكسر الأمواج على الصخور ، وصوت الرياح التي لا ترحم ! .

ويرسم المؤلف في فن سامق شخوص المسرحية في هذه البقعة . ويبرز  
التباين بين المؤامرات التي يحكيها أوديسيوس دون وازع ، وبين نمو الحماسة  
في نيوبتوليوس ومظاهر النبيل الذي سما به العذاب في فيلوكتيت ، ويعرض  
المؤلف العذاب الجسماني الذي لاقاه البطل ، وذلك بالبسم الشافي النوم :

أيتها النوم ياراعى البشر

يا طبيب العقل النطاسي

الذي لا يعرف الألم ولا الآسى

يا أشفى بلسم لكل خطب ، وأرق ملك

أنصت إلينا الآن

أنصت إلى ضراعة الضارع

أغمض عينيه النوم الوادع

وواصل راحته

استمع إلى ضراعة الضارع

أيتها الطبيب القدير ، استمع إلينا الآن ،

هنا نشعر أننا قريبون من شكير بتقديره العميق للطبيعة ،

وملاحظته الواسعة لبني الإنسان ، وإدراكه للامتزاج بين القدر والشخصية  
وفهمه العميق لشقوة الحياة وتصوره للنبل الذي تتمخض عنه روح البشر  
إذا امتحن بالآلم . إن سوفوكليس يقترب منا أكثر مما اقترب أسخيلوس  
الحسن . ولعل مسرحياته مثقلة بتقاليد المسرح الإغريقي ، لكن  
التقاليد مهما تكن غرابتها لا تستطيع إخفاء الإنسانية الأصيلة التي ينبض  
بها شعره .

---

## الفصل الثالث

### فجر الواقعية : يوريديس

إذا انتقلنا إلى مسرحيات يوريديس كما ترجمها مثلاً « جلبرت موري » ، وقرأنا الأناشيد الغنائية التي تترنم بها الفرقة كان من الصعب علينا أن نجد صلة بينها وبين الواقعية . لكننا إذ قارناها بمسرحيات أسخيلوس أو سوفوكليس رأينا فيها ولا ريب — بعد الفحص الدقيق — صفات تجعلها أقرب إلى خصائص المسرح في زماننا . فإذا كان سوفوكليس أشبه بشكسبير فإن يوريديس بما يسود مؤلفانه من نزعة عقلية ونزعة تشاؤمية كثيراً ما يذكرنا ببرناردشو . . ، وكان لروحه هذا أسباب نمت من ظروف حياته ، حتماً إنه ولد بعد سوفوكليس بعشرة أعوام فقط ، لكنها عشرة أعوام زاخرة بالأحداث .

فلقد رأينا أسخيلوس سنة ٤٨٠ رجلاً في منتصف العمر يحارب في سلاميس . وكان سوفوكليس وقتذاك صبياً في الخامسة عشرة يقود فرقة العازفين الذين يحتفلون بالنصر . وفي هذه السنة كان عمر يوريديس خمسة أعوام . وكانت الصلة بين سوفوكليس ويوريديس فيما يتعلق بحرب البليپونيز علاقة ذات مغزى . حقا أن الرجلين مانا تقريبا في الوقت نفسه ، لكن حينما نشب الجزء الأول من هذا الصراع الطويل ٤٣١ ق.م. كان سوفوكليس

قد صار شيخنا مسنا بينما كان يوربيدس لا يزال في عنفوان الرجولة ، فكانت سنه لا تزيد كثيرا عن سن أسخيلوس أيام موقعة سلاميس كان سوفوكليس حينذاك قد صار فعلا نحو الصوفية التي غشيت أعوامه الأخيرة ، بينما انصرف هم معاصره الذي يصغره في السن إلى الأحداث السياسية التي تجري حوله . ويبدو أن يوربيدس كان يتجه بفنه أساسا إلى الشباب المثقف في زمانه . وكان مذهب الشك قد أخذ في الظهور حوالى منتصف القرن الخامس . وكان السفسطائيون قد أثروا تأثيرا كبيرا على الشباب . فذوت زهرة المثالية القديمة ، وأخذت العناية تنصرف عنها بسرعة إلى التفكير العلمى المؤدى إلى النجاح . وكان يوربيدس ينتمى إلى هذه المدرسة الفكرية ، فلم تعد الآلهة عنده تلك القوة الرهيبة التي كانت في مخيلة أسخيلوس وصارت أساطير أثينا القديمة تفحص بنظرة مرتابة . وأخذ النظر إلى البطولة ينحط إلى مستوى النظر إلى الحياة اليومية لهذا الزمان . ويوجد تعبير حديث كريبه ، كثر استعماله في الأعوام العشرين الأولى من القرن الحاضر هو ، إزالة الخداع ، هذا التعبير يمكن أن يصف كثيرا من آثار يوربيدس . ونزعتة إلى الشك في حقيقة الأساطير القديمة ، وإلى الارتياب في حكمة الماضى أوجدت له مشكلة مسرحية خاصة . وفى خلال حله لهذه المشكلة زاد المسرح قربا من مسرح العصر الحاضر . وكان الكاتب المسرحى فى غالب الأحيان مجبرا على أن يختار موضوعه من بين عدد محدود من التواريخ الأسطورية . ومع أنه كان يبحث فى مجال أوسع من المجال الذى بحث فيه أسلافه فإن هذا التقيد حصره بالرغم من ذلك فى حدود ضيقة ، فاتجه يوربيدس اتجاهاين : هما جعل الأشخاص حقيقيين وعاديين ، واستخدامهم للعليق الفلسفى على الأحداث .

وكان توخييه هذين الأمرين هو السبب فيما أدخله على البناء المسرحى



من تغيرات ، ومن الجلي أن الجوقة كانت عنصراً مسرحياً لا يندمج مع فكرته الرئيسية ، ولهذا مال في معظم مسرحياته إلى الإقلال من اشتراكها في الأحداث الهامة حتى تضائل أمرها وصارت مجرد مجموعة من المنشدين منفصلة ، تسرف في تقديم الأناشيد التي لا تتكاد تتصل بالموضوع الرئيسي . وتعويضاً عن ذلك قدم يورپيدس أغاني رائعة جميلة تنشد بها الجوقة ، وفي الوقت نفسه زاد باستمرار في تجويد الموسيقى التي تصحبها وجعلها أغنية زاهرة . لكن هذا لا يغير من واقع الأمر . إن اهتمامنا في أغلب مسرحياته يكاد يتركز كله في الفصول التي تعرض الشخصيات الرئيسية . فتمثيلياته مسرحيات تظهر فيها مجموعة من الأغاني كفواصل ، لا مسرحيات تقوم على التفاعل بين الجوقة وبين الأشخاص .

وكان لا بد من تعديل آخر في البناء المسرحي نتيجة لموقفه الخاص تجاه الموضوعات الأسطورية . فقد كان يرى نفسه أحياناً مضطراً إلى أن يضع في أول المسرحية تفسيراً يمدُّ النظارة بالمعلومات اللازمة لفهم وجهة نظره ، ومن هنا نشأ المدخل Prologue الذي ابتدعه يورپيدس والذي يتحدث فيه شخص واحد باسم الشاعر . ولو أن يورپيدس قد عاش في عصر متأخر لكتب لمسرحياته مقدمات . وإذا كان هذا ضرورياً في مبدأ القصة ، فقد كان لا بد من حيلة مشابهة في منتهائها . ولقد كان من الجرأة في تناوله للقصص القديمة بحيث لم يبق عنده مكان للحركة المعقّدة التي كان يقبلها المسرح الإغريقي من قبل . وترتب على ذلك أن لاذ يورپيدس بالحيلة التي صارت تقرر باسمه منذ ذلك الحين ، وهي استخدام خروج « الإله من الآلة » deus ex machine وكانت الآلة المشار إليها حيلة مسرحية بدأ استخدامها حوالى

آخر القرن الخامس ، وكان يمكن بفضلها إنزال أحد الآلهة من سقف مبنى المشهد . ولقد أكثر يورپيدس من استخدام هذه الحيلة ، فمضى بمسرحياته إلى نهاية غير منطقية — فكان الإله يصدر أوامره القدسية إلى الأشخاص الذين تحته — وتطورت تلك العبارة إلى معناها الحالى . فلقد ظلت حيلة يورپيدس مستخدمة حتى بعد نهاية الآلهة .

ولكن يجدر بنا حين نلاحظ هذه المستحدثات ، ألا نحسب أن كل مسرحيات يورپيدس الموجودة الثمانى عشرة أو التسع عشرة مسرحية قد كانت من نوع واحد . أو أنه خلا من نزاهة القصد وعمق الشعور ، فإنه على نزوله إلى الاستثارة العاطفية ، وجنوحه إلى استغلال الخواس ، وهما اللعتان اللتان تلاحقان أبدأ خطوات رجل المسرح الواقعى ، فقد تطامنت له أحياناً القدرة على الارتفاع إلى مستوى التصورات الحقة للأساسة ، ومهما حاول التهوين من سر الإنسان فقد كان طابع عصره من القوة والتأثير على روحه بحيث حمله على أن يعبر — فى بعض مسرحياته على الأقل — تعبيراً عميقاً عن مشكلات الشر والخير .

## الكيترا

لعله يحسن بنا أن نبدأ اختبار آثاره بتلك المسرحية ، التى يبدو كأنها متوسط حياته فى التأليف الدرامى والتى يمكن مقارنتها بمسرحيات شبيهة بما كتبه أسخيلوس وسوفوكليس . وقد مثلت « الكيترا » ، حوالى عام ٤١٣ ق . م . حين كان فى الثانية والسبعين من عمره وهى — كما يدل عليه عنوانها — تتناول الموضوع نفسه الذى تناولته مأساة سوفوكليس التى تحمل الاسم نفسه ، ومسرحية « حاملات القرايين » .

ويتضح ذلك من فحص بنائها .

إننا لا نقف هنا في فناء قصر ، بل نقف أمام كوخ فلاح ، يبرز منه صاحبه في ثياب بائسة ، شبحاً أضواء العناء . فيعرض بسرعة في حديثه الافتتاحي الحوادث التي أدت إلى مقتل أجاممنون ثم ينتقل إلى رواية ما تلا ذلك من أحداث . لقد بلغت الكترا سن الزواج . فطلب جميع أمراء الإغريق يدها . ولكن إيجستوس خاف من أن تلد ابناً رفيع الأصل ينتقم منه . بل إنه عقد النية على قتلها لو لم تمنعه كليتمسترا من ذلك . وأخيراً فكر في حيلة : فقد زوج الفتاة من فلاح فقير معتقداً أن الشخص الوضيع الأصل لا يستطيع أن يفعل ما يخيفه ، ويعلم هذا الفلاح لنفسه أنه قد أحترم عذارتها دائماً .

فإذا انتهى من كلامه ، دخلت الكترا وعلى رأسها جرة ماء . فلما سألت لماذا تشق على نفسها في الجهد على هذا النحو ، أجابت بأن عطف الفلاح هو ما يحملها على ذلك .

دياله من حظ باهر

أن يجد الناس لآلامهم طيباً مثلك

لقد حق على ، ما طاوعتني قوتي ،

أن أخفف عنك عبئك مهما عارضت

وأشاطرك أحمالك ،

ولابد من التعليق السريع على هذا المشهد . فالأثر الذي يحدته واضح لا شك فيه . فإن الكترا التي أضفى عليها أسخيلوس ثوب البطولة ، وأصبح عليها سوفوكليس ثوب المثالية ، أصبحت فتاة يادية تذهب إلى البئر لتأني

بالماء . لقد نزلت الأسطورة القديمة إلى الأرض . وفضلاً عن ذلك ، فإنه يبدو على الأشخاص الآن أنهم ينتمون إلى بيئة حقيقية . فالفلاح يتحدث عن أخذ ثيرانه إلى الحقول ليحصد محصوله ، وتحدث الكترا عن الاحتفاظ بنظام البيت ، حتى يجد العامل المضى الراحة في نهاية اليوم . ولم يقتصر الأمر على إنزال الأسطورة إلى الأرض . فلقد صارت قصة عائلية . ولا يفوتنا في الوقت نفسه أن نشير إلى أمر آخر تنطوى عليه المسرحية . لقد كان يورپيدس اشتراكياً قبل أوانه . ويبدو أن عرضه للخلال النبيلة في هذا الكادح الفقير يهدف إلى تبيان أن الفكر السامى والعاطفة النبيلة ، ليسا وقفاً على هؤلاء الملوك والأمراء الذين تمثلهم الأساطير القديمة . وما يدل على أنه كان يقصد ذلك ما أجراه على لسان أورستيس من حديث مباشر عن الشهامة العقلية التى ينطوى عليها مظهر خارجى تعس . وفضلاً عن ذلك فإن الموقف الجديد الذى استحدثته كاتبنا أتاح الفرصة لاستثارة الشفقة والرثاء .

وكانت الشفقة والرثاء من الحيل الرئيسة التى ابتكرها يورپيدس ، ولئن عجز عن التعبير عن شدة المراس التى تميز بها أسخيلوس ، فقد كان بارعاً فى إسالة العبرات .

ويؤدى بنا المشهد التالى إلى التعرف بأورستيس وصديقه بيلادس . إذ تحضر الكترا وفرقة من عذارى أرجوس إلى المسرح . فإذا اتهمين من إنشادهن إستبقاها أورستيس وأخبرها أن لديه أنباء عن أخيها ، وأطال معها الحديث الذى كشفت فيه تماماً عن حبها لأخيها ، وشعر النظارة بأن أورستيس لو عاد ، فلتى يتعرف عليه غير شخص واحد ، هو خادم عجوز .



كان يقوم على تربيته طفلاً ، فزداد نعمة الشفقة والرثاء علواً ، حين تقول  
الكثرا :

« ما دمت قد أبقت القصّة  
فاني أتوسل إليك أيها الغريب  
أن تحمل إلي أورشليس كل شجونى وشجونته  
أخبره في أى لباس وفى أى بيت حقير  
وفى أى حنى أرزح وأثوى  
تحت أى سقف بعد سكنى القصور ..  
وعلى أى منسج ينسج ثوبى  
حتى لا يبقى جسمى عارياً  
وكيف أنى أحمل بنفسى الماء من النبع  
وقد حرمت من الحفلات ومن الرقص ،  
ولئن كان هذا يضيف عنصر الشفقة والرثاء ، فإنه يضيف إلى الواقعية ،  
أيضاً ، حين يعود الفلاح ويشكو من أنه لا يليق بامرأة أن تقف لتحدث  
على الشبان ، فترجوه ألا يمعن فى الريب فيقتنع ، ثم يعاتبها على أنها لم تدع  
الشخص الغريب إلى كوخه ١ . ويعلق أورشليس على النبل الطيبى قائلاً :

« انظرى ! لا يوجد امتحان أكيد لقيمة الرجال .

لأن طبائع الفنانين تعورها الفوضى

لقد رأيت من قبل ابن رجل نبيل

فلم يتمخض عن شخص ذي قيمة  
ورأيت أبناء كراماً لآباء لئام .  
ورأيت جوعاً وهزالاً في أرواح الأغنياء .  
ورأيت قلوباً كبيرة في جنوب الفقراء

فكيف للمرء أن يتبين الحق بين هؤلاء ؟  
أعلى أساس الغنى ؟ وما أتعسه من أساس .  
أم على أساس الفقر ؟ كلا فالفقر وباء .  
يعلم الناس الخطيئة تحت وطأة الحاجة  
فلا توجه إلى شدة المراس . فمن تأمل الحراب  
أستطاع أن يحكم أى المحاربين شجاع ؟  
فاندع الحظوظ على رسلها

انظري ! هذا ليس من عظماء الرجال فى أرجوس  
لم يسم به نسب رفيع  
لكنه واحد من الجماهير تكشف عن ملك بين الناس  
تعلم الحكمة ولا تخطئ خط عشواء  
لا يخدعك باطل الوهم

وزنى الناس بحديثهم ، بل بمشيتهم فى كل يوم .  
فهؤلاء هم العدول فى حكم الدول والناس

أما كتل اللحم التي خوت من العقل  
فما هي الا تماثيل نصبت في السوق ا ،

ومن الواضح أن هذه مادة دخيلة على مسرحية نبتت من أفكار المؤلف  
لأمن طبيعة الشخصية. وهي مادة أشبه بما يكتب في المقدمات لا في الحوار  
المسرحي .

ويستمر المشهد بالطريقة نفسها، فتنتقد الكترا زوجها لأنه يدعو الغرباء ،  
وهم من النبلاء ، إلى هذا المسكن الحقير. أما وقد وقع هذا الخطأ الاجتماعي  
فإنها تطلب إليه أن يرسل خادم أورستيس الهرم ليعاون في ضيافة  
الأضياف ، وفي الوقت ذاته سيطرب لسماع أنباء سيده الشاب . وبلى  
ذلك أنشودة تترنم بها الجوقة ، وهي أنشودة جميلة، لكنها غير ذات أهمية  
إلا في أنها تشغل الوقت حتى يصل هذا الرجل الهرم، فينطق ببعض الألفاظ  
القليلة للكتر اثم يشرع في فحص قوام أورستيس وملاحظه ، ولا يلبث  
أن يعلن آخر الأمر أنه أخو الكترا شخصياً . فترتاب في نأدى الأمر  
بطريقة تبين أن يوربيدس يسخر من مشهد التعرف في مسرحية الكترا  
« سوفوكليس » ، ولكنها تقتنع حين يشير الرجل الهرم إلى آثار جرح  
بجبين الشاب ، كان قد أصابه على أثر سقطة في أيام طفولته . وعندئذ يجلس  
الجميع لمناقشة خطة المستقبل .

إن الحراسة على القصر شديدة ، ولن ينجحوا ما لم يعدوا خططهم بإحكام .  
فيتقرر أن يذهب أورستيس إلى ايجستوس حيث يقدم الضحايا على مذبح  
القصر . بينما الكترا التي تصبح بأنها على استعداد لسفك دم أمها تقترح

أن تسدرج كليتمنسترا إلى كوخها ، بأن ترسل إليها أخباراً كاذبة بأنها وضعت ولداً .

فتنشد الجوقة أنشودة عاطفية لكنها غامضة . وحيثذاك يسمع صوت على البعد ، فيشتعل اليأس على الكترا إذ تظن أن أورستيس كشف أمره وذبح . لكن الأنبياء سرعان ما قترأى بأن ايجستوس هو الذى قتل . ويعود أورستيس بجثمانه وتقوم الكترا بعد فترة من التردد بالتمثيل بالجثة فإن كراحتها لا تعرف حداً . وفي ثورتها الطويلة تتبين العواطف التى طال كبتها والتى ظلت سنين طويلة تمزق روحها .

وبعد ذلك نرى كليتمنسترا قادمة ، فيرتجف أورستيس من فكرة اتمام انتقامه .

أورستيس : ماذا تفعل ؟ أمنا .. هل نقتلها ؟

الكترا : ماذا . هل خشيت إذ رأيت صورة أمك ؟

أورستيس : ويحى .. كيف أستطيع قتلها ، تلك التى أروضتني وحملتني

الكترا : كما قتلت هى أباك وأبى !

أورستيس : أى فيبوس . يالها من حماقة زائدة ! .

الكترا : لكن إذا أخطأ أبولو فمن يصيب ؟

أورستيس : ذاك الذى أمرنى أن أقتل أى على غير طبيعة الأمور !

الكترا : وكيف يصيبك الضرر وأنت تثار لأبيك ؟

أورستيس : سأكون مجرمًا لقتل أى وكنت من قبل طاهرًا !



الكتر: لكنك ترتكب خطيئة ما لم تثار لأبيك .  
أورستيس: إن علي أن أؤدى لأى ثمن ما وهبته من دم .  
الكتر: وماذا تؤدى للآب إذا أهملت الانتقام لأبيك .  
أورستيس: بهذا يتحدث الشيطان متخذاً سمة الإله .  
الكتر: بهذا يتحدث الإله من فوق عرشه .

أورستيس: لا يسعنى أن أثق بصدق هذا الوحي .  
الكتر: هل تريد أن تنقلب غراباً فلا تعود إنسياً ؟  
أورستيس: كيف ؟ هل يجب على أن أضع بنفسى الفخ لها ؟  
الكتر: نعم . نفس الفخ الذى صاد الزانى وذبحه .  
أورستيس: سأدخل . . . يالهول الموقف !  
إذا كانت هذه مشيئة الإله . فلتكن !

ياله من صراع مر يجب أن أتجرعه وكأنه أمر حلو المذاق .  
وعلى هذا النحو أعاد يوربيدس كتابة المشهد القديم قدم الدهر .  
ويأتى مقتل كليتمنسترا فى آخر المشهد ، وبذا يتيح وقتاً كافياً للتفكير ،  
ولا يقتلها أورستيس فى ثورة جامحة من الغضب بل يضجى بها ، على ضوء  
العقل . ويتيح الموقف الجديد للكاتب أن يبرز تصويره للكتر كروح  
جائعة أصابها الحقد بمرض عصبي . وأصابها الحب بخيبة أمل . فقادت  
أخاها فى طريق الثورة الانتقامية التى لا تلوى على شيء . وكذلك تتيح له  
أن يلقي بالشك على مسالك الآلهة . فإن أورستيس حين ووجه بالواجب

الذى يجب أن ينهض به قد حاق به الشك ، حتى أرتاب في صدق الوحي  
الذى لا يخطئ .

ومن الخصائص المميزة ليوربيدس تلك المساجلة التي دارت بين كليتمنسترا  
وابنتها وأنت بعد ذلك مباشرة . فالمملكة تدافع عن نفسها ، وتبرر مسلكها  
بينما تتهمها الكترا بأنها مجرد عاهرة . تقول كليتمنسترا في شيء من الحكمة  
وعلى نحو يستدر الرثاء شيئاً ما : «يا ابنتى إن طبيعتك تقضى عليك بحب أهلك .  
وهذا ما يحدث دائماً : البعض يتعلق بأبيه حباً .

والبعض يؤثر أمه على أبيه .

إني أعفرك . وأقسم أنى لست راضية ،

يا ابنتى بكل ما قدمت من أعمال .»

وتكاد هذه تكون كلماتها الأخيرة . فإنها حين دخلت الكوخ لتقدم  
التضحية قالت لها الكترا في سخرية قاسية «احترسى خشية أن تلوث ثيابك  
بالدخان ، ويقتلها أورستيس . غير أنها لا تكاد تموت ، حتى يعتري الكترا  
رد فعل شديد في شعورها ، وتذرف هي وأورستيس الدمع الثخين حين  
يتذكر أن كلامها إليهما الذى كان يثير الشفقة والرحمة . فهما يعانيان في ذلة  
وجز الضمير . وأخيراً يكون من الصعب علينا أن نرى كيف يصل المؤلف  
إلى ختام مناسب ، فيتراءى لنا شبح سماوى . وينزل كاستورو بولوكس في الآلة  
ويعلنان أن العمل ظالم ، ويؤكد كاسترو ما ساور أورستيس من الشكوك  
بأن يذم أوامر أبولو .

«أما أنت . أنت فقد أجزمت

وأما فايوس — فايوس — فلأنه ملكي

فإني ألزم الصمت . . . إنه حكيم بيد أن نصيحته لك لم تكن حكيمة !  
إن علينا أن نقول « إنها حسنة »

ما والأمر كما جرى فإن الإلهين التوأمين يأمران الكترا بأن تزوج  
من ييلاد ( وهذا ربط عاطفي لطيف لعقد القصة ) وأما أورستيس فعليه أن  
يسافر إلى أرجوس حتى تنجيه أثينا من عذاب إلهات الانتقام . وفي مشهد  
ختامى مؤثر تعانق الكترا أخاها . والدموع تهل من مآقيها . ويودع  
أورستيس وطنه الوداع الخير .

إن مصير أورستيس هنا هو نفسه مضيره في حاملات القرابين .  
الكبتا هنا بعيدون في الروح عن تصورات أسخيلوس السامية السامقة . فإتنا  
بذرف الدمع ، ولا تصيبنا تلك المشاعر التي تبعث غورها عن متناول الدموع .  
ولا نجد محاولة لتبرير ما يفعله الإله بالإنسان . بل نجد سخرية بالعقيدة  
الدينية : فأبولو المقدس يعامل كأنه مخلوق أحق !

## دراسات للنساء

« الكنتيس وميديا وهيوليئوس وهيكلوبا وأندروماك »

أما وقد رأينا شيئاً من أسلوب يورپيدس المسرحي . فإنه يجدر بنا الآن  
أن ننقل إلى فحص مسرحياته الأخرى في إيجاز ، وسنوردها في سياقها  
التاريخي .

في الكترا كان الاهتمام كله منصرفاً إلى البطلة ، ويمكن القول عموماً أن  
هذا الكاتب أكثر عناية بشخصياته النسوية منه بشخصياته من الرجال .

كان يحسن فهم الطراز العصبي من النساء. ويحسن عرضه لمن يجد الفرصة لاستغلال تلك المشاهد التي تبعث على الشفقة والتي يحبها ويؤثرها. ولم يكن أرسطوفان مخطئاً كل الخطأ حين صورته متهاكاً بأنه الكاتب البغيض إلى النساء. لأنه كشف للعالم عن كثير من أعمق أسرارهن.

وإذا استثنينا (السيكلوبس) (Cyclops) وهي مسرحيته الساتيرية الوحيدة. فقد كانت أول مسرحية خطها قلبه هي مسرحية (الكستس) (Alcestis) التي كتبها عام ٤٣٨ ق. م. ومن عجب أنها كانت العنصر الرابع في مجموعة مسرحيات رباعيته. وهو مكان كان يختص عادة بمسرحية ساتيرية. ومن المرجح جداً أننا إذا رجعنا إلى هدفها الأصلي استطعنا فهم قصتها الرومانسية التي تكاد تشبه قصص الجان. فضلاً عن مشاهداتها الهزلية. غير أن العناصر المميزة لمسرحية يوريديس كانت واضحة فيها بدرجة كافية والقصة تناول أسطورة قديمة تتحدث عن أن أدميترس Admetus ملك تساليا ووعده الأقدار بفضل وساطة أبولو بأن الموت سيخطئه بعض الوقت إذا هو استطاع فقط أن يجد أشخاصاً على استعداد للذهاب إلى العالم السفلي بدلاً منه. وفي ندالة تامة ينتقل أدميترس من قريب إلى قريب يلتمس العون على ما وعد به. ولم يجد العون إلا من زوجته وهي الكستيس الوفية. وتبدأ المسرحية بينما هي على وشك الذهاب إلى مصيرها التعس في هدوء وقبول للأمر الواقع. وإن غشيتها قشعريرة يسيرة فهي بعد من بني البشر.

ومن الصعب أن تعرف هدف يوريديس من كتابة هذه المسرحية: لعله لم يكن يفكر إلا في أن القصة تشتمل على موقف رومانسي اللون، يسمح له بأن يظهر على نحو هادئ نوعاً ما شكه الكامل في الآلهة. وإن القصة تتيح الفرصة لإظهار خصائص دقيقة مرهفة من الطبيعة البشرية.



« لن يعرف الملك خسارته حتى يكتوى بنارها ، هذا هو تعقيب خادم  
على موقف أدميتوس .

هذا الملك تصوره المسرحية كمواطن محترم جداً ، محب للتقاليد ، منتمٍ  
إلى الطبقة الوسطى . وهو يعد الكستيس بكل ما يلزم من وعود : أنه  
سيعنى بأمر الأطفال ، ولن يتزوج زوجة أخرى . وأن حفلات الشراب  
المرحة التي كانت تتجاوب فيها أركان البيت بالموسيقى قد انتهت إلى الأبد .  
وهو قلق غاية القلق مخافة أن تقرر عدم تنفيذ ما وعدت حتى النهاية المرة ..  
غير أنه خائف غاية الخوف من أن يترك وحيداً ، وتوجه إليه إهانة  
بالغة من أيه فيريس ، الذي ينصحه متهمكاً بقوله : تحبب إلى كثير من النساء  
حتى تستكثر من يمتن بدلامنك . وحديثه إلى هيراكليس عن هذا الموضوع  
كله بمزجه الكثير من الخجل . أما هيراكليس فقد عرض في الصورة  
الهزلية المهدبة التي كانت تحمل اسمه في المسارح الهزلية لهذا الزمن ..  
فهو جبان يدعى الشجاعة ، يثق بنفسه ، ويمضي ليصارع الموت من أجل  
الكستيس ، وإن كان قد استحث شجاعته بشيء من النبيذ ، ويغشى حركته  
بعض الاضطراب . ومع أن مسرحية الكستيس لا تخلو من جوانب  
طيبة فإنه يبدو أن النبع الأصلي للحوادث كان عدم الإيمان ، والإرتياب  
في صدق النوايا الطيبة .

وتختلف مسرحية ميديا (سنة ٤٣١ ق . م) عن هذه المسرحية اختلافاً  
كبيراً في طابعها . وهي مأساة مثيرة من مآسي الحب الذي انقلب إلى بغض .  
وهي أول مسرحية موجودة لدينا من مسرحيات النماذج الاجتماعية . كانت  
ميديا أميرة من كولشيس البعيدة ( مقاطعة قديمة في آسيا إلى الشرق

من البحر الأسود) . وهى ساحرة ، وشخصية همجية من الشرق الغامض  
وقد أعانت جاسون فى الحصول على الجرة الذهبية ثم تزوجته . وحاولت  
قتل عمه ييلياس ، محاولة بذلك أن تنصب زوجها ملكاً على وطنها .  
غير أن القصة تفشل ، ويتحتم على جاسون وميديا وابنتيهما الفرار إلى المنفى .  
وهناك يهجرها جاسون ويتزوج من ابنة كريون ملك كورنثه .

هذه إذن دراسة لزوجين غير متوائمين . فليس جاسون إلا ذكراً  
أنانياً ، يحب أن يخدع نفسه . فهو دائماً على استعداد لقبول نتائج جريمة  
تقترفها زوجته من أجله . غير أنه لا يستطيع مطلقاً أن يقبل أى اشتراك  
فى المسؤولية عن هذه الجريمة . وحبها لزوجة سكرى ، رغبة جسدية  
فى امتلاك جسدها . فلم تكن علاقته بها علاقة زواج حقيقى . أما هى ،  
فهى البربرية التى تمنح كيانها كله للرجل الذى تحب . فإذا فشل هذا الحب  
وجدت نفسها وقد استولى عليها بغض لا يقل عن الحب قسوة وتأجباً . ومهما  
يكن ارتجافها من فكرة قتل أبنائها فإنها ترى ألا بد من الإقدام على هذه التضحية  
تكفيراً عما تعرضت له من الخيانة . وفى الختام يحدث أمر لعله يتلاءم مع  
القصة فهى تفر من أعين البشر فى عربة سحرية يجرها تنينان .

إن شدة العاطفة فى هذه المسرحية ، وعرضها الجرىء لشخصيتين  
رئيسيتين ، وموضوعها الذى يدور حول الصراع الجنسى الذى تقويه  
الخلافات العنصرية ، ولنقل أيضاً ، وصفاتها ذات الاستثارة الأصلية ... كل  
هذا جعلها قبله أنظار كتاب المسرح المحدثين من المدرسة الواقعية . إنها تضرب  
على نغم حديث فى أساسه . وإذا كانت هذه النغمة الحديثة تعوزها القوة

القديمة التي كانت لأسخيلوس ، والهدوء الذي يتميز به تفوق سوفوكليس  
فإنه لا فائدة ترجى من الأسف على ما خسرناه .

أما مسرحية ( هيبوليتوس ) سنة ٤٢٨ ق . م . فهي بالرغم من عنوانها  
تتركز أيضاً في بطله لا بطل . وفيها شيء من العناصر نفسها التي كانت في سابقتها .  
لقد كانت ميديا الأولى من نوعها في المسرح . أما هيبوليتوس فكانت  
أول ما عرف من دراسة كاملة للنزعة الإجرامية . وهي تتناول حب فيدرا  
Pheadra زوجة ملك تسيوس للابن غير الشرعي لزوجها ، وكان يدعى  
هيبوليتس ، وفي مجرى حوادث مسرحية يوربيدس نرى الملكة الشابة تجاهد  
للتغلب على افتتانها بالشاب . ولكنها في آخر الأمر تستسلم للحب . ونرى  
هيبوليتس الشاب الهادئ المستقيم عاجزاً عن أى تقدير للقوة التي أخذت  
على السيدة كل سبيل .

ويزداد هذا التباين وضوحاً في أن الآلهتين أرتميس وأفروديت ،  
يرمزى العفة والحب ، تظهران شخصياً ليقدما نوعاً من التعليق الرمزي على  
مجرى الحوادث ، وعلى شخصيتي الأنسيتين المتناقضتين ، وبينهما يقف تسيوس  
مضطرب العقل ، ساذجاً سريع التصديق ، لا يحسن الحكم على الأشخاص .  
وحينما تقدم فيدرا التي ازدراها هيبوليتس الطاهر على اتهامه بمغازلتها ،  
وحينما يلوذ هو بالصمت من أجل والده ، فلا يدفع عن نفسه التهمة ،  
يسارع الملك إلى قبول كلام زوجته ويضرب عليه اللعنة التي تقتاده إلى الموت .  
ومع أنه من الواضح أن يوربيدس قد خص البطلة بأكبر اهتمامه ، فإن لنا أن  
نقول : إبان المأساة نتجت عن ثلاثة أنواع متصارعة من الأشخاص ،  
تشكل منهم موضع ضعفه الخاص .

فتسبوس يرى أن جموح الشباب هو السبب الأصيل لشقائه الخالي ، ويعجز كل العجز عن أن يعالج أى ظرف من الظروف إذا خرج عن النظام المألوف للحياة اليومية . وفيدرا استولى عليها حبها القاتل وهيوليتس غلبه على أمره ذلك الصمت الجليل الذى صنعتته كبرياؤه وبرود روحه . وإذا كان يوربيدس قد نجح يوماً فى الوصول إلى الروح الحقة للبأساة ، فقد كان نجاحه فى هذه المسرحية ، وإن وجب علينا حين نقول ذلك أن نضيف أنه لم يرتفع عن مستوى التصوير النفساني ، ويصل إلى المستوى الروحاني إلا فى مشهد واحد أو مشهدين .

وفى نحو هذا الوقت ألف مسرحيته ( هيكوبا ) Hecuba حوالى ( ٤٢٥ ق م ) وأندروماك Andromache حوالى ( ٤٣٠ ق . م ) وتكشف المسرحية الأخيرة عن عيين رئيسين من عيوب يوربيدس ، هما : ميله إلى اختراع أحداث معقدة ، والسباح لخطته المسرحية بالسيطرة على العناصر المسرحية الأخرى ، ثم ميله المقابل لهذا إلى المبالغة فى إثارة الشفقة . فى أندروماك تجد شبكة معقدة من الحوادث . فأندروماك أرملة البطل الطروادى هكتور ، وقد صارت أسيرة وخليعة لنيوبتوليمس بن أخيل . وكان نيوبتوليمس قد تزوج من هيرميون بنت مينيلائوس . فاستولت الغيرة على هيرميون فأعدت مؤامرة لقتل أندروماك وابنها . ويوجد الغدر فى الحيلة التى استدرج بها مينيلائوس وهيرميون الأرملة البائسة . وهناك ما يدعو إلى الرثاء فى المشهد الذى تقف فيه أندروماك عاجزة لا حول لها ولا قوة . موثوقة بالقيود . بينما يتعلق ابنها الصغير فى ثيابها بلا جدوى . ونكاد نشعر أننا نشهد ( مليودراما ) فى القرن التاسع عشر حين ينقذ هذا الموقف وصول بيليوس فى اللحظة الحاسمة . فيفك وثاقها وينقذ الطفل . والواقع أن الحركة



الدرامية انتهت بذلك . ولكن تظهر حركة جديدة على حين بغتة .  
فإن هيرميون تتعذب حين تفكر فيما كانت قد اعترفت . وعندئذ يظهر  
أورستيس فجأة ، ويدعى أنها كانت مخطوبة له ويقتادها خارج المسرح  
ويقتل نيوبتوليمس ، وأخيرا يأتي دور الإله فوق الآله ، وتمثل هذه المرة  
الآلهة في تيس ( Thetis ) التي تأمر بالعناية بالجثمان — وقامر أندروماك  
دون تمهيد سابق بأن تزوج هالينوس .

ولا نستطيع حقا أن نثنى على هذا النسيج من الفصول المثيرة والمحرنة  
وهذا أيضا في مسرحية هيكوبا . فهي مقسمة تقسيما حاسما إلى جزئين .  
غير أنها تستحق حكما مختلفا بعض الاختلاف . فهنا أيضا تظهر ملكة  
صارت أسيرة ، هي هيكوبا ، وكانت من قبل حاكمة على طرواده مع بريام  
( Priam ) الذي صار الآن أسيرا وتابعا لأجائمنون . فترى أولا تضحية ابنتها  
يوليكسينا التي يذبحها الأغر يق قربانا على روح أخيل . وبعد ذلك نرى  
مقتل أبها يوليدوروس وانتقامها الوحشي من المحرض الخائن على هذه  
الجريمة وهو يوليستور .

ولكي تفهم هذه المسرحية علينا أن نتذكر أن أثينا كانت حين ذلك  
قد أشتبكت فعلا في حرب البلوبونيز وأن يروبيدس سيطرت عليه فكرة  
حماقة الحرب عموما . فكارثة هيكوبا جاءت نتيجة للصراع المدمر الطويل  
حول طرواده . ومن كوارث الحرب أن الشباب يقتل وأن الشر يطلق  
له العنان . وفي سخرية مريرة يجرى المؤلف على لسان أجائمنون آخر كلمات  
المسرحية . فقد كان عليه أن يعود إلى موطنه في بؤس ، فالتفت إلى هيكوبا  
التعسة قائلة أذهبي أنت يا هيكوبا البائسة وأدفي جثثك . وأنتن يانساء طروادة

عدن إلى خيام سادتكن . أنظرن معي . إني أرى نسيما أخذ يهب لتوه  
ليحملنا إلى الوطن . فليكتب لنا الله أن نصل إلى بلادنا ، ونجد الأهل  
جميعا في خير، ولم يصابوا بما يصيبنا هنا من عناء .

ولعل يروبيدس في خلال هذه الفترة كان يتألم ألما شديدا لما آل إليه  
من توزع الولاء ، فهو في مسرحيته الهركلين Heraklida (حوالي ٤٣٠ ق.م.)  
والشاكيات (حوالي ٤١٠ ق.م.) يتخوض في حوار وطني يختلف كل  
الاختلاف عن مدائح أثينا الهادئة الرزينة التي صاغها اسخيلوس وسوفوكليس  
على أنه في (جنون هيراكليس) حوالي ٤٢١ ق.م. نجح في الضرب  
على نغمة وطنية أكثر ثباتا وفي نساء طرواده (٤١٥ ق.م) يعود إلى هيكتورا  
ويبدو أنه قد بلغ من استغراقه فيه بحيث فقد كل إحساس بالبناء المسرحي.  
فالواقع أنه لا توجد المسرحية هنا، وإنما يوجد كثير من الأسى والأسف  
على نتائج الحرب وصيحة غنائية واضحة من صيحات اليأس . ولانحتاج  
لعناء كبير لتبين ما ينعكس فيها من آثار أحداث معاصرة . لقد حدث في  
العام الذي سبق تأليفها أن هاجم الاثينيون ميلوس المحايدة . وفي قسوة  
لا مثيل لها قتلوا رجالها أجمعين ، وشهد العالم نفسه وضع الخطط لحملة  
هقلية المنكودة ، فتجلى بوضوح الانعدام الكامل لوجود هدف عام  
عند حكام أثينا المحدثين . وكان يروبيدس منذ البداية الأولى في حياته  
المسرحية ، رجل شك وتشاؤم . أما الآن فقد استفاضت شكره  
وريه . وبينما السنة اللهب تلتع فوق مدينة طرواده المخربة تبقى الجوقة  
على المسرح لتتشدد صيحاتها البائسة .

« الويل لنا ! الويل لنا ! الويل لنا ! »

أنت أيها الأزلي ! لماذا هجرتنا  
يا إله الفريسيين . أيها الأب الذي خلقنا ؟  
أنحن أبنائك ! إلا يساعدنا أحد ؟  
نحن أبنائك . أأست ترى ؟ أأست ترى ؟  
أنه يرى لكن قلبه لا يرحم !  
والأرض تموت . أجل !  
أرض المدائن العظيمة تصبح بلا مدائن !  
ولا يبقى من طرواده شيء في الوجود ،  
إن يروبيدس ينتقل من انكاره للآلهة إلى الإيمان بكون قاس لا يرحم .

## الاستشارة العاطفية وخصبة الرجباء

### «هيلين»، «إيفيجينيا في تورس»، «أورستيس»

لعل يروبيدس كان يتأمل الأحداث المعاصرة له حين أنتج في سنيه الأخيرة سلسلة من المسرحيات ذات طابع محير جداً. ويمكن اختيار هيلين ( ٤١٢ ق . م ) كمثال صارخ على هذا الطابع . وكلنا يعرف أسطورة هيلين زوجة مينيللوس، وكيف أخذها باريس إلى طرواده فأدى ذلك إلى سقوط هذه المدينة العظيمة، فهي أكبر مثل للمرأة الخطيرة في الأساطير القديمة . وقد صارت قصتها كلها في يروبيدس مجرد فكاهة . ذلك أنه توسع فيها وإخرج منها قصة بعيدة كل البعد عن تلك التي أشادت بها ملحمة هوميروس، وتزعم هذه القصة أن هيلين لم تذهب قط إلى طرواده . فإن ما ساد حصار هذه المدينة الذي استغرق عشر سنوات من ضجيج وعجيج ، لم يكن بشأن امرأة حقة بل بشأن شبح ، مجرد طيف شبيه بها . وطوال المدة التي كان يعتقد فيها باريس أنه قد تملكها، وطوال الوقت الذي شقى فيه مينيللوس بلواعج الغيرة ، كانت هيلين الحقيقية تحيا حياة ناعمة لا تشوبها شائبة في مصر تحت حماية الملك بروتوس . غير أن المسرحية لا تكاد تبدأ حتى تكشف في حديثها الافتتاحي للنظارة عن أن الأمور في مصر منذ وفاة بروتوس القريية العهد أخذت تتغير . فإن ابنه فيوكليمنوس يريد أن يتزوجها . وهي تضيق بغزله الذي لا حاجة بها إليه، وما هي إلا برهة قصيرة حتى يدخل مينيللوس مرهقاً ممزق



التياب فقد تحطمت سفينته على الشاطئ. المصري وهو في طريق العودة إلى وطنه من طرواده . وكان قد أحضر معه هيلين من طرواده، أى شبح هيلين ، واخفاها في كهف ، لكنه يعلم من حمالة ساذجة في القصر أن امرأة تحيا هنا في مصر باسم هيلين . فتستولى على الرجل حيرة بالغة ، لاسيما أنه صور في المسرحية على أنه شخص فيه شيء من الكلال والثقل ، وعلى شيء من البلادة والغباء . ولو أنه كان مهرجا لقلنا أنه كان يدهش للأنباء . وجناه تبدو أمامه هيلين الحقيقية.

مينلاوس : من أنت؟ من تلك التى أراها فيك أيتها السيدة ؟  
هيلين : بل من أنت ؟ فإن نفس السبب يدعو كلينا إلى التساؤل .  
مينلاوس : هل أنت من هيلاس ؟ أم أنت مواطنة في هذه البلاد ؟  
هيلين : من هيلاس . لكن وددت لو عرفت قصتك أيضا .  
مينلاوس : أيتها السيدة ، انى أرى فيك شيئا عجيبا بهيلين .  
هيلين : وأرى فيك شيئا قريبا بمينلاوس . لست أدري ماذا أقول .  
مينلاوس : إذن . لقد تعرفت حقا على رجل أثقله الحزن .  
هيلين : مرحى ! لقد رددت أخيرا إلى ذراعى زوجتك .  
مينلاوس : زوجتى حقا . لا تلمسى ثوبى بأصبعك . . . .  
هيلين : أنك لا ترى في طيفاً من أطياف الليل ، تابعة للملكة الأطياف  
والأخيلة .

مينلاوس : كلا . ولن أكون وأنا شخص واحد زوجا لامرأتين .  
هيلين : من هى المرأة الأخرى التى تدعوك زوجها .

مينلاوس : نزيلة ذات الكهف التي حملتها من طرواده . . . هاك مشكلتي .  
إن لي زوجة أخرى . وهكذا أهينت هيلين فشعرت باليأس . وبدأ الموقف  
لا حل له . و فجاء دخل أحد أتباع مينلاوس مضطربا ، وأعلن أن السيدة  
التي كانت في الكهف اختفت وكأنها استحوالت هواء . وفكرت قبل رحيلها  
في أن تعطى إقرارا لم يطلب إليها بطهارة هيلين . فياخذ كل من الزوج  
والزوجة صاحبه في أحضانه .

غير أن الأفكار لا تلبث أن تشغل بال الزوجين . إذ لو سمع فيوكليمينوس  
بوصول مينلاوس لقتل الأمير الإغريقي من غير شك ولا بد أن يعلم حتما  
بوصوله . لأن أخته تيونوى كانت فتاة رزقت قوة الكشف عن الأسرار  
وكانت تعرف كل شيء .

فلاذت هيلين آخر الأمر بهذه ، وركعت أمامها ضارعة إليها ألا تخبر أخاه ،  
وما كانت أشد دهشتها حين وعدتها الفتاة بالصمت والكتمان . فلما تغلبت على  
هذه العقبة ابتكرت خطة للهرب : أنها ستخبر فيوكليمينوس أن مينلاوس  
قد غرق في البحر وترجوه أن يعيرها سفينة تنقل الجثمان حتى تقدم للراحل  
الكريم ما يستحقه من طقوس الإجلال . وبهذه الطريقة ترحل عن مصر .  
ونجحت الحيلة واستقلت هيلين ومينلاوس السفينة التي قدمت ، وأعدت  
القلاع وتركافيوكليمينوس يكاد يتميز من الغيظ على الربوة ، عاجزا عن إتيان  
أى عمل إلى أن ينزل الإلهان التوأمان ( Dioscure ) من السماء لتهديته .

أن هناك شبهة بين هذه المسرحية وبين مسرحية « الحياة الخاصة لهيلين  
الطروادية » ففيها نوع من الميلودراما ، بل هي أشبه بالهزليات Farces . ومن غير  
المحتمل كما يظن البعض أن يوربيدس كان يسخر من أسلوب نفسه في المأساة . فإنه

كان يقدم للمشاهدين مغامرات تستثيرهم وترتعش لها قلوبهم ، ويسبغ على مسرحه شتى الألوان ، وفي الوقت ذاته يعلن عن رأيه الساخر في الآلهة وفي الأساطير القديمة . فنحن في فئة بعيدة عن روح المأساة ، لكننا لم نصل إلى السخرية الهازلة Burlesque بل نحن في عالم الكوميديا المحزنة Tragi-comedy ونقترب من جو « قيصر وكليوباتره » أو « رجل الأقدار » .

ومسرحية ايفيجينيا في تورس ( حوالى ٤١٢ ق . م . ) قريبة الشبه بهيلين في مواقفها . فهي أيضا قصة خرافية رومانسية من قصص المغامرات ، تنتهى نهاية سعيدة . وهى مثل هيلين فى أنها تستغل أسطورة مغامرة عن حدث شهير من أحداث أسرة أتريوس . وإنا لنذكر أن الرياح المعاكسة حالت دون تقدم الأسطول الأغر يقى فى حملة اليونان على طروادة ، فضحى أجائمون بابنته الصغيرة ، ايفيجينيا ، على مذبح الآلهة . أما هنا فيفترض يروبيدس أن الفتاة حدث لها ما حدث لهيلين ، فهي فى الواقع أنقذت وحملتها قوة الهية إلى أرض بعيدة هى بلاد «التوريين» ، بينما لم يبق على أحجار المذبح غير شبحها . وفى بلاد تورس عاشت كاهنة فى معبد سنين طويلة . وكان كل غريب تطأ قدماه أرض هذه البلاد الهمجية يضحي به على مذبح هذا المعبد .

وتجرى الأمور جريا منطقيا لا بأس به ، حتى يصل أورستيس . أخو ايفيجينيا وصديقة بيلادس . وفى مشهد من مشاهد القلق والتعرف التى اختصها أرسطو بالمدح بوصفها أول نموذج من نوعه ، يلتئم شمل الأخ والأخت بعد فراقهما الذى أمتد سنين طويلة . غير أنهما لا يلبثان أن يدركا أنهما فى خطر يهدد حياتيهما . إذ لم يكد يعرف وصول هذين المسافرين حتى حتم عليها واجبها أن تعدهما للووت على سبيل الضحية . ويختص الجزء الأكبر من المسرحية بوصف الحيلة ( وهى قريبة الشبه بالحيلة التى استخدمتها

هيلين) التي استطاعت بها إيفجينيا أن تخرج (تواس) Thoas ملك التورين وتنفذ الجميع . أننا نرى هنا رسما للشخصيات ، غير أن الهدف الرئيسى ليرويدس هنا أيضا قد يكون خلق نوع من مسرحيات التسلية الرومانسية، نصفها واقعى جاد ونصفها استمتاع ساخر .

ويشبه هذين شهما شديدا في الروح مسرحية «أورستيس» العجيبة (٤٠٨ ق . م) إذ لا يكاد ينتهى الافتتاح الرائع الذى نرى فيه الكترا معنية بأخيها في جنونه بعد مقتل كليتمنسترا حتى تنحل المسرحية إلى خليط محير من الحوادث المثيرة والمجاذلات غير المسرحية .

إن هناك صدقا في تصوير جنون أورستيس ، وهناك زيفا فيما يلي ذلك من أحداث. فلورستيس وبيلاوس والكترا تقضى عليهم محكمة في أرجوس، بالموت ، غير أنهم خلال سلسلة من المشاهد المثيرة يأسرون هيلين ويأخذونها رهينة ويقتلونهم ثم يقبضون على ابنة مينيلائوس (هرميون) ويشعلون النار في القصر . ثم لا تخفت الضوضاء إلا حين يسمع صوت «الاله يحمله الاله» من السقف فيسوى النزاع كله .

إن ما يهدف إليه يرويدس هنا غير محدد تماما ولعل استثارته العاطفية إنما كانت في طريقها إلى النضج، وينبغى أن نذكر أن هذه الاستثارة العاطفية كانت مصحوبة في هذه الأزمنة بتزايد في العناية بأعداد المناظر المثيرة. فإن المرء حين يقرأ مثل هذه المسرحيات يشعر بأن يرويدس كان يعتمد على التأثيرات المسرحية وهذا الراى تؤيده الشواهد المعاصرة المختلفة .

لقد صار المسرح من غير شك أكثر زينة : وصار المشهد الملون أكثر شيوعا ، واستحدثت آلات من كل الأنواع للمسرح . فكانت من هذه



الحيل حيلة إنزال الآلهة من أعلى، وحيلة ايكوكليما Ekkuklema وهي قلب المائدة في مدخل المنظر بحيث يمكن أن يتبين من خلالها أجسام الأشخاص الذين قتلوا خلف المسرح . وغالب الظن أيضا أن ملابس الممثلين صارت أخف ، بينما ظهرت لمسات واقعية تنسجم مع الصفة المألوفة لكثير من المناظر . ومن حسن الحظ أننا نستطيع أن نقول في شيء من التأكد كيف كان هؤلاء الممثلون يبدون في أعين جمهورهم الأصلي، لأن عددا من الأواني المنقوشة في الشطر الأخير من القرن الخامس قبل الميلاد صنعها فنانون من شاهدوا الأحداث التي رسموها .

من هذه الأواني ترى في واحدة اشخاص « ايثيجينيا في تورس » . وترى في مؤخرة الصورة لمحة من واجهة المعبد النبيل الذي تركت أبوابه الكبرى منفرجة قليلا . وكأت ايثيجينيا هناك مرتدية ثيابها الرقيقة الوشي ومن ورائها كاهنة من تابعاتها ، وأمامها يجلس أورستيس مهجورا بألسا في أسمال بالية ، ويقف على مقربة منه بيلادس متكئا على عصاه .

وهناك مشهد من مسرحيته المفقودة أندروميذا ( Andromeda ) يفوق ما سلف أيضا للظهور الذي اتخذته هذه المسرحيات في زمانه . والشخصية الرئيسية هنا هي البطلة نفسها . وهي أميرة بربرية كما يتضح في الحال من التاج الشرقي على رأسها : وثوبها مزركش زركشة عجيبة وذراعاها ممدودتان إلى الخارج في الوضع الذي رآه الفنان في المسرح ، لأنها كانت موثقة بصخرة تنتظر مسيرها التعس على يد وحش من وحوش البحر . وإلى يمينها يجلس أبوها كفيوس ( Kepheus ) وفي يديه عصا ملكية ، وعلى رأسه تاج من نوع التاج الذي تلبسه ابنته . ويقبل نحوها بيرسيوس وعلى رأسه طاوية تدل على أنه قد سافر بعيدا ، ويحمل في يده

السيف المقوس الذى قتل به ( مدوزا ) وخلفة الالهة أفروديت مثقلة بحليها . وهى الآن تتوج لما أحرزت من انتصارات باسم الحب . وبما هو طريف بنوع خاص تلك العذراء الجالسة فى أقصى اليسار ، والتي يدل نقابها على أنها خبشية . ولنا أن نظن أنها كانت من أفراد جوقة من السود قد استخدمت لإضفاء جو من الغرابة على هذه المسرحية ذات المغامرات الرومانسية . إن الانطباع السكامل هنا هو مسرح مثقل بالزينة بعيد الاختلاف عن دائرة الفرقة البسيطة التي كان يقنع بها أسخيلوس منذ مدة تقل عن المائة عام . وإذا نظرنا إلى هذه الآوانى أدركنا أننا قد مضينا فى الطريق نحو المسارح المزدانة بالمناظر فى الأزمنة الحديثة ، وهذا يذكرنا بأن تاريخ المسرح يقدم حقيقة لا يرقى إليها الشك : هى أن المسرح حينما يضمحل تبدأ زينة المشاهد فى الأزدهار . ولعلنا نستطيع القول أنه حين تطفئ المناظر والظواهر يضطر الشعر والعاطفة إلى الانسحاب .

إن المسرح لا يستطيع فى نبالة أن يتمتع الأذن إذا كانت العين موزعة بين شتى المناظر .

---

## المسرحيات النخامية

« فونيسيا Phoenissce » ، « باكس Bacchce » ، « وإيفنجيا

في أتولس Iphigenia Atelis

من حسن الحظ أننا لا نودع يروبيدس وفي ذهننا هيلين وأورستيس -  
ففي خلال سنواته الأخيرة يبدو أن المسرحى العجوز قد إشتمل عليه حلم  
جديد ، واكتشف نبعا من القوة لينهل منه أحد قبله . وفي هذه الفترة ظهرت  
له ثلاث مسرحيات لكل منها أهميته .

ففي « فونيسيا » ( ٤٠٩ ق . م تقريبا ) وهى مسرحية غير عادية فى طولها ،  
عزف لنا جديدا مستحدثا من وجوه كثيرة . وكان مجال المسرحية أوسع  
من مجال أية مسرحية إغريقية أخرى ، بل إنه يكاد يبلغ مجال المسرحية الحديثة .  
وتحتل الفرقة مكانا غريبا . إذ كانت تتكون من مجموعة من فتيات فونيسيا  
المكرسات لعبادة أبولو الذى يتصادف وجوده فى طيبة أثناء حوادث  
المسرحية . لهذا فهن يمثلن دور مشاهدات للأحداث التى تعرض أمامهن .  
ويعالج أشخاص المسرحية معالجة مغلصة عميقة .

وعدد اشخاص هذه المسرحية ضخم بالقياس إلى عدد أشخاص  
المسرحيات الإغريقية . فنحن نقابل أوديبوس الأعمى والملكة الأم العجوز  
جوكستا ، ونقابل أبناء اينوكليس وبولينيسيس كما نقابل أخا جوكستا

وأسمه كريون وابنه مينوسيوس . ونرى القديس الأعشى بيرسياس وطفله الحارس ، كذلك انتيجوني التعسة الحظ . إن قصة طيبة كلها قد تبلورت في مسرحية واحدة مفردة .

إن في (فونسيا) كثير انما يجتذب إهتمامنا . لكن لا مفر من إعتبارها مسرحية فاشلة نسبيا ، بالرغم من براعتها في التصوير ، وبعض مشاهد الدقة المرفقة ، على أن هذا الفشل يختلف في نوعه عن فشل أورستيس لأن مرده إلى ضخامة المحاولة التي قام بها الكاتب ، فكانت عيوب العبقرية السامية لا عيوب النبوغ المتوسط .

كذلك تجد عبقرية متفلسا طوال (باكس) تلك المسرحية التي تفوق في تحييرها وإذهالها كل المسرحيات اليونانية . ولعلها كتبت بعد رحيل الشاعر منفيا من وطنه . وأخرجت بعد موته . ولا يستطيع أحد أن يتبين هدف هذه المسرحية العجيبة . ولكن لا يستطيع أحد أن ينكر قوتها وتركيزها وجمالها . إنها في أساسها دراسة للهوس الديني . وقد وقعت حوادثها في طيبة أثناء حكم بنثيوس . فرى المدينة وقد اجتاحتها روح التهلكة لإجلال ديونوسوس . ولا يقتصر أمر الآلهة نفسه على تلاوة فاتحة المسرحية . لكنه يمثل دورا هاما في أحداثها .

إن المشاهد معقدة ، غير أن القصة باختصار هي قصة محاولة يثيوس باسم العقل مكافحة الهوس الذي تملك المواطنين جميعا . وبين الإله والملك يقف فيرسياس العجوز وكدموس وهما يستشعران شيئا من الازدراء للحماقات المتعبدتين . غير أنهما على استعداد لا صطناع الحذر في مسلكهما . وينبرى يثيوس في عزم وإصرار لتحرير مملكته من طقوس ديونوسوس فيجابه الآلهة الساحر . ويقع



في يد مجموعة من النساء السكارى بما فيهن أمه أجاف Agave ولا يلبث أن يقتل .  
وأنتا لنجد تركيزا عاطفيا خاصا في المشهد الذي تمسك فيه ( أجاف ) برأس  
ابنها في يديها وهي تحسب أنه رأس أسد . ثم تقيق تدريجيا وتذكر الحقيقة .

« تدخل أجاف من الجبل مجنونة . ومن عجب أنها تبدو سعيدة جدا .  
وهي تحمل رأس ينثيوس في يدها . يقف عذارى الفرقة وقد تملكهن الفرع  
لهول المنظر ، وقائد الفرقة قد تملكه الفرع أيضا غير أنه يحاول قبول الموقف  
والاستمتاع به لأنه قضاء الآلهة .

أجاف : أنت يامن أتيت من أراضى الصبح .

القائد : لاتناديني - إني شاكر .

أجاف : أنظر . من جذع الشجرة التي قطعت حديثا . . أتينا هنا  
بشوكة جبليه .

ياعجبنا أيها البا كيون<sup>(١)</sup> الأسويون . باركوا هذا الصيد .

القائد : إني أرى . إني أرى

ألم أقدم لك الترحيب

أجاف : ( في منتهى الهدوء والأمن ) لقد وجدته في الغابة حديث

السن . فصدته بلا شبكة . بل أنظر دون خوف إليه ذلك الأسد صوته .

يدخل كادموس ويناقشها حتى يردّها إلى العقل :

أجاف : ( قلقة ) لست أدري ماذا تقول . لكن عقلي يستنير ويغشاني

بعض التغيير .

---

(١) نسبة إلى باكوس إله النبيذ .

كادموس : تستطيعين الإصغاء إذا ، مادمت قد تغيرت وإن تجيبي الآن .

أجاف : لقد نسيت وإلا لاستطعت الإجابة .

كادموس : من هو الزوج الذى إقتادك قديما من منزلى .

أجاف : أشيون الذى كان يسميه الناس ابن الأرض .

كادموس : وما اسم الطفل الذى ولد فى بيت أشيون .

أجاس : بنثيوس حبيبي وريبب أبيه .

كادموس : إنك تحملين فى يدك رأسا . رأس من ؟

أجيف : ( تبدأ فى الارتعاد وتقول دون أن تنظر إلى ماتحمل ) رأس

الأسد . .

كذلك قال الجميع فى الصيد .

كادموس : أنظري إليه الآن . ليس هذا بالمطلب العسير ، وتأملى .

أجاف : ياللعجب ! ما هذا ؟ ما أحمل ؟

كادموس : أنظري إليه نظرة كاملة حتى يتضح كل شئ . .

أجاف : إني أرى : ياللألم المميت . وبلى . . وبلى . .

كادموس : هل يحمل شها برأس الأسد ؟

أجيف : كلا إنه رأس . . يالهي . رأس بانثيوس

ومن الصعب أن نكشف هدف يروبيدس وأرجح الاحتمالات أنه

كان هنا كما كان فى هيبوليتس يرى فى خياله أن الإسراف فى التعقل ، الهدوء

يزيف وبطلان ، كالإسراف فى الحماية والاندفاع . أنه لا يسخرها بالآلهة ،

فلقد تكشفت قوتها الرهيبة تكشفا كاملا . وتبين الألفاظ الأخيرة التي تترنم  
بها الفرقة عن عظمة الآلهة وسطوتهم :

« ما أكثر أشكال الأسرار والغوامض

وما أكثر ما يخلقه الآله ليجعل منه

آمالا مضت ومخاوف إنقضت

وأخيرا يتوق الناس إلى ما لا يحدث

بنفسح طريق لم يحلم به إنسان

وهذا ما وقع هنا ،

وأخيرا نصل إلى إيفيجينيا في أوليس ، ولعلها آخر مسرحيات يروبيدس  
وقد أتمها ابنه . ويتكون موضوعها من مشهد تضحية العذارى . ومع أنها مقدمة  
لقصة إيفيجينيا في تاورس ، فهي أعمق منها وأكثر جدية . إن عناية  
يروبيدس قد انصرفت إلى القصة أكثر مما انصرفت إلى الأشخاص . ومن المهم  
أن نلاحظ أنه بينما كان الكاتب في مسرحياته الأولى يميل إلى تركيز عنايته  
في مجموعة محدودة من الأشخاص الرئيسيين ، كانت تقتصر أحيانا على  
شخص واحد ، بطلا كان أو بطلة ، فهو هنا يصور التفاعل بين الشخصيات  
الإنسانية . وكانت الشخصية الرئيسية هي أجاممنون ، وهو شخص حسن النية ،  
لكنه واهن الجسم ، يملؤه الزهو بأنه قائد القوات الإغريقية . وكان سهل  
الإنقياد لأخيه مينيلوس الذي كان لا يستقر على حال ، والذي كان مستشاط  
اللب للتأخر في إعادة القبض على هيلين وإسترجاع شرفه ، فيغريه بأن يتبع  
نصيحة القديس كالكاس بأن يضحي بأبنته إيفيجينيا . وبعد شيء من التردد

يبعث أجامنون برسالة إلى كليتمنسترا يخبرها فيها أن أخيل يريد أن يتزوج ابنتها ويطلب إليها إحضار الفتاة إلى الخيم . ولايكاد يبعث بهذه الرسالة حتى يصاب بوخز الضمير . فيرسل رسالة أخرى تلغى الرسالة الأولى . غير أنها لا تصل لسوء الحظ . وتصل كليتمنسترا وأيڤيجينيا فيكتب أجامنون . وأن المشهد الذي تلقيناه فيه بالتحية ليكشف عن براعة مسرحية رائعة في تناول موقف ساخر . بل ويلقى ضوءا باهرا على كل أشخاصه .  
« كليتمنسترا : أيتها الفتاة هذا أبوك . فلنقدم له التحية .

مرحى بك أيها الملك أجامنون الأجل .

لقد أتينا استجابة لك

إيفيجينيا : أماء لا توميني . دعيني أسبقك . . وأضم أبي بين ذراعي .  
كليتمنسترا : إذهي يا فتاتي . لقد كنت دائما تحبين أباك أكثر مما يفعل باقي الأطفال .

إيفيجينيا : أبتاه ، ما أسعد قلبي برؤيتك وما كان أطول غيابتك .

أجامنون : وما أقساها كانت علي . أن كلامك يصدق على كليتنا .

إيفيجينيا : ما كان أكرمك إذ أرسلت في طلي .

أجامنون : ليس كرما أيتها الطفله وإن كان فيه بعض الخير .

إيفيجينيا : ماذا تعني ، أن وجهك ينطق بالقلق . . عيناك حزيتان . إنك لم تطرب لرؤيتي .

أجامنون : أن للملك والقيادة هموما كثيرة .

إيفيجينيا : إنك معي الآن فأرسل همومك بعيدا .



أجامنون : كيف ؟ إن كل هموى من أجلك .

أيفيجينيا : إذن ، فابسط أساريك وابتنسم وتهلل .

أجامنون : إني سعيد بقدر ما أستطيع يا طفلى .

أيفيجينيا : ومع ذلك فالدمع يترقرق فى عينيك

أجامنون : إن الفراق الذى لابد من حدوثه سيكون طويلا .

أيفيجينيا : أبتاه ! أبتاه ؟ لست أفهم !

أجامنون : هل تعتقدين أنه ينبغى على أن تزيد شقوتى ؟

أيفيجينيا : إذن فليكن حديثى لغوا إذا كان هذا يمتنع .

وهنا نجد روحا من الرثاء والعطف يختلف اختلافا بينا عما وجدناه فى مسرحيات يوربيدس الأخرى : فالشفقة هنا لا تنبثق من الموقف ذاته ، بل من تأمل الأشخاص الذين يشتمل عليهم الموقف .

وينزلق أجامنون خطوة خطوة إلى أن يبلغ هوة خداع الذات . فما أصعب سؤال كليتمنسترا . غير أنه لا تمضى إلا لحظة حتى تقابل الملكة أخيل وتناديه بزواج ابنتها المنتظر وتجاهبه بدهشته لما قالت . وأخيرا يكشف لها خادم أمين عن السر الرهيب ، فتنتقله بدورها إلى أخيل . أن يوربيدس فى المشاهد السابقة قد أعطانا بعض ما يدل على عدم وجود انسجام حقيقى بين أجامنون وزوجته . أما الآن فإن كليتمنسترا تلقى عنها النقاب تماما حين يوجه هذا السباب الرائع .

« إذن فاستمع الآن إلى » سأقول الحق الصراح .

لا تلميح هنا ولا تورية .

لقد تزوجتني عنوة ، لم أحبك قط  
فأنت قاتل تتالوس زوجي الأول .  
ومتزعج ابني الصغير من صدى  
وحيثما تجلى إخوتي فوق جياهم  
لهم أبناء الإله أقبلوا كالشهب  
رق لك أبي لما ضرعت إليه  
وزوجني منك . فكنت أخلص زوجة .  
نعم العفيفة المخلصة التي أحسنت العناية ببيتك  
ما أندر أولئك الزوجات  
وحملت لك ثلاث بنات وولدا  
والآن تسلبني من أولهم  
يربك ماذا كان السبب ؟  
إذا سئلت عن السبب  
قلت لهم ، إنك شئت استرجاع هيلين  
فضحيت بابتك من أجل عاهرة  
وأبدلت بأعز الناس إليك عدوا  
يا لها من صفقة رابحة  
إذا فعلت ذلك . وإذا أنت لبثت طويلا بطرواده

فماذا تظن أن يصيب قلبي وأنا في هذا البيت  
يطالعي مقعد ابنتي وقد خلا منها  
وحجرتها وقد خلت منها  
وأنا وحيدة ليس معي أحد  
غير الدموع التي تنهل ولا ترقأ  
لقد قتلك أبوك يا ابنتي ، قتلك بنفسه .  
ماذا سيكون أجرك حين تعودين ؟  
أما نحن الذين تركتنا  
فلن نألوك ترحيبا وتهليلا  
بالله لا تدفعني إلى الخطيئة  
ولا تدفع أنت إلى الخطيئة .  
إذا كنت يوما قد قتلت ابنتك ، فكيف تصلي ؟  
ماذا ترجوه من خير ؟  
غير الهزيمة والعار والنفي  
بل ولا أستطيع أنا أن أصلي من أجلك  
إننا نخدع الآلهة أعظم خداع  
إذا افترضنا أنهم يحبون القتل  
وإذا أنت عدت إلى منزلك

فهل تجسر على تقيل بناتك ؟  
أم هل يجرؤن هن على لقاءك  
كى تختار منهن أخرى لتذبحها ذبح الشاة ؟  
ألم تفكر فى هذا مرة واحدة  
هل أنت رجل ؟ أم مجرد خيال وسيف ؟  
كان ينبغى أن تذهب وتقول فى الإغريق  
هل تريدون الإبحار إلى طرواده ؟ إذن فلنسحب القرعة  
ولنر ابنة من يجب أن تموت  
هذا كان هو العدل  
أو أن يذبح مينيلوس ابنته  
وفقدى هيلين بهرميون  
لكن أنا الطاهرة العفيفة  
أنا التى يجب أن أفع فى ابنتى !  
أما هى فتعود إلى بيتها ظافرة  
لترى ابنتها فى انتظارها ، أجب هل أنا مخطئة ، ؟

إن القلب البشرى يصرخ هنا صراخا . ومشاعر قلب المرأة قد انمحس  
عنها القناع فرأيناه قلبا يتلألا بالعاطفة المتوهجة . أما أيفيجينيا فقد استولت  
عليها الرهبة ، فألقت بنفسها عند قدمى أبيها . لكن قصة التضحية تستمر ولا  
تتوقف . وهذا أخيل قد حاول إنقاذها ، فجوزى على جهوده بأن قذف بالحجارة .



وأخيراً أصيبت الفتاة بالإعياء من هذا المصطخب فانهارت وقبلت في حالة تدعو إلى الرثاء أن تموت .

ومن الخير أن نختتم استعراضنا ليرويدس بتلك النعمة العالية لقد كان مسرحياً محيراً . وكان في بعض الأحيان مثيراً للغضب . وبذا عاون كثيراً على انتهاء مسرح المأساة في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد . لكن لم يخل أيضاً من أمور جريئة لم تخطر على البال . ومن أسف أن العالم خارج بلاد الإغريق قد عني بمحاكاة كتاباته أكثر مما عني بمحاكاة كتابات سوفوكليس أو أسخيلوس . وكان مقلدوه يختارون في غالب الأحوال أمعن كتاباته في الإثارة العاطفية .

---

## الفصل الرابع

### أرسطوفان والمهابة القديمة

يجب أن توجّل النظر في مصير المهابة في الأزمنة الكلاسيكية بعض الوقت حتى نحصل على صورة عامة للمهابة التي نمت خلال الفترة التي مرت من ظهور أسخيلوس حتى موت يوريبديس .

لقد كان النظارة الإغريق قادرين على إدراك الأحاسيس العميقة التي تتميز بها المهابة . كانوا يستطيعون الإصغاء وكأن على رؤوسهم الطير للألفاظ الرنانة التي تنشدّها الفرقة ، أو ينطق بها الممثلون في الروايات الجديدة . غير أنهم كانوا إلى ذلك ينعمون بالمرح ، ويستمتعون به أتم الاستمتاع : كانوا يفتنون إلى الجمال وإلى الفكاهة ، وإلى الخلاعة أيضا .

ولقد سمح للمهابة بأن تمثل لأول مرة في مواسم ديونيسوس عام ٤٨٦ ق . م . ولكن كانت صورة المهابة تتمخض قبل ذلك بحقب كثيرة من سلسلة شتية من مواد التسلية والطقوس . وكانت في أقدم صورها خليطا عجيبا ، وظلت أمدا طويلا ليس لها صورة محددة ، فظلت وقتا طويلا تشي بالعناصر المختلفة التي صنعت منها .

وكان أساسها كوموس Comus أنكا . وهو طقس شعبي كان فيه مجموعة من المهرجين العابثين ينتظمون في مواكب ، ويترنمون بالأغاني التي لا يعرف اسم مؤلفها بالضبط ، والتي تمجد ديونيسوس . ومن « كوموس » هذه أخذت المهابة اسمها في اللغات الأوربية Comedy . وكانت مجموعة الكوموس

تلبس غالبا أقنعة أو تتكر في ثياب حيوان فتظهر كأنها طيور أو خيول أو ضفادع . وظل هذا العنصر قائما في الملهاة الأدبية حينما أخذت هذه وضعا مستقلا آخر الأمر . وقد أسهمت ميجارا المدينة القريبة في السرور العام بأن قدمت سخریات تهكمية من نوع هزلى خشن ، بينما الرقصات الطروبة مثل كوردا كس Kordax الإباحية كان لها دورها أيضا في العرض .

وكانت النتيجة العامة لإيجاد نوع من المسرحيات صار يدعى بالملهاة القديمة . وكانت تمثيلات مضحكة غريبة ماجنة خشنة لاذعة الفكاهة غنية بالعاطفة . فقد كانت عرضا جانحا إلى المغالاة ، يختلط فيه آخر احاديث المدينة بمادة بالغة الخيال . وتختلط فيه الأغراض السياسية والفلسفية بأحط أنواع المجون والخلاعة . فكانت هذه أشبه بالمسرحية الموسيقية لجابرت وساليفان لو أنها كانت في بلاد لم يشغل فيها الكتاب أو الممثلون بالقيود التي سادت العصر الفكتورى ، فكان أى شيء يمكن أن يقال ، وكان كل شيء تقريبا يمكن أن يفعل . لقد كان نعيق الغربان وضجيج القردة يختلط هنا بأنغام البلابل الرائعة . ولم يدخر في التمثيل وسيلة لجعل المناسبة هاذرة طروبا .

وكانت الشخصيات التي تظهر في صورة الحيوان تكثر في الفرقة ، وكان الممثلون الرئيسيون يلبسون لباسا هزليا خشنا . فالملابس مسرفة في الضيق عند الانخاد ، والممثلون يرتدون صدره ضيقة خاصة قد حشيت خشوا مسرفا . وفوق هذه كان عطايف قصيرة قلما يصل إلى وسط لا وجود له . وكان عضو الرجل يظهر بوضوح ، وعلى نحو غير دمث ، بوصفه رمزا للنخسب . وكانت الأقنعة أيضا صارخة في مبالغتها ، مضحكة في تشويهاها . ولكن كان يوجد دائما تحت كل هذه الملابس العجيبة ، ووراء هذا اللهو الجامح إدراك لغرض هام ، وكثيرا ما كان يظهر الجمال الذى لم يكن يتوقع .

## ملهاة الحرب والفلسفة والسلم

نعلم الكثير عن هذه الملهاة القديمة مما بقي من رسوم وتماثيل صغيرة . أما الآثار الأدبية الباقية فهي إحدى عشرة تمثيلية قيمة كتبها أرسطوفان . ولم يكن أرسطوفان أول من رسم هذه الصورة . ولم يتفرد برسمها بحال من الأحوال . لكن المعاصرين اعترفوا له بالتفوق . لذا فإن آثاره الباقية لا تقتصر على إظهارنا على مدلول الملهاة القديمة . لكنها تؤدي غرضا أهم من ذلك ، وهو إظهارنا على مدلول المأساة في أرقى صورها .

ولد أرسطوفان حوالي ٤٤٨ ق . م . وقد مثلت أقدم مسرحياته الباقية سنة ٤٢٥ ق . م حين كان يوربيدس فريسة للمرارة والالام من جراء حرب البيليين ، وإنهيار المبدأ الديموقراطي في أثينا . ولقد كان أرسطوفان متفقا مع معاصره العجوز في نقده لإدارة الحرب . ولكن كان بين الرجلين أشد الاختلاف في فلسفتها الأساسية . فبينما كان يوربيدس ينتمى إلى جماعة المفكرين التقدميين من الشبان ، وأقدم في خيبة رجاء على تحقير أساطير الماضي ، كان أرسطوفان رغم مرحه الصاخب مصوغا من مرمر أسخيلوس . وقد حاول بكل قوته أن يرد الجيل المنحل من مواطني زمانه إلى فضائل الأسلاف . إنه يحافظ مؤمن أما يوربيدس فقد جنح إلى الكفران السطحي والتحرر والبعد عن التزمت .

ولما كان بناء الملهاة القديمة يطالعنا بلامح فريدة غير مألوفة فقد يكون من المفيد أن نستعرض في سرعة أولى مسرحيات أرسطوفان واسمها



الأكريين The Acharnians . ولنا أن نفترض أن مكانها بنيكس Pnyx في أثينا . ويوجد ثلاثة أبواب تمثل المداخل إلى ثلاثة منازل ، أحدها لأحد المواطنين واسمه ديكوبولس والثاني للشاعر بروبيدس والثالث للقائد العسكري لاماكوس :

وكان الأخيران بطبيعة الحال من المعاصرين البارزين للؤلؤ ، هذا ديكوبولس يقف وحيدا على المسرح . وفي الحديث الافتتاحي يتبرم بالمتاعب التي جرتها الحرب الدائرة ، ويعلن أنه سيدعو بقوة إلى السلام حين تجتمع الجمعية . غير أنه يخفق في هدفه حين يرى رجال البلاط يخذلون صوت مواطن آخر هو أمفيشوس الذي نهض ليدعو الدعوة نفسها . وأقبلت مجموعة من الرسل العائدين من فارس ، وكلهم يختال في حلل المشرق وطيلسانه ليقدّموا تقاريرهم . ويشرح الرسل في كبرياء أريد بها السخرية التهمكية كيف أنهم كانوا في حملتهم يتقاضون أجرا زهيدا جدا هو درخمتان في اليوم وكيف لا قوا الأهوال على السهول ، وناموا تحت الخيام واستلقوا في تلذذ على عربات نخمة وهم يكادون يموتون من الإعياء . وكانو « مضطرين إلى شرب النبيذ الشهى من قمام بلورية أو ذهبية ، وعبثا يحاول ديكوبولس أن يفضح الأكاذيب التي يتملقون بها الجمعية . وفي تغرزه يرسل أمفيشوس ليعقد هدنة خاصة مع أسبرطة نيابة عنه وعن زوجته وولده . . . وفي هذه الأثناء وصل آخر مرتديا ثياب تراقية ، فأراد ديكوبولس أن يضع حدا للوضوح ، فأعلن أنه رأى نذير الشوم فقد ادعى أنه شعر لتوه بقطرة من المطر . وما كاد يفعل حتى تأجل انعقاد مجلس الملك . بينما جرى إليه أمفيشوس بأنفاس متقطعة وفي أعقاب مجموعة من الأكريين الغاضبين فقد ثاروا حين سمعوا بالهدنة المقترحة . كل هذا يكون الجزء الأول من الحركة ويأتي الآن دور « اليارودوس »

أو الأغنية الافتتاحية التي تنشدتها المجموعة، فتدخل مجموعة من حارقي الفحم  
الأكريين، وبعد نشيدهم الأول يشرعون في مهاجمة ديكويپولس ، فيتبع حيلة  
ساخرة فيأخذ سلة من الفحم من المنزل وتهدد بتحطيمها وبذا يسترعى اهتمامهم ،  
ثم يقترح أن يؤذن له بتقديم دفاعه . وهو في الوقت نفسه يعلم أنه إذا أراد  
النصر فقد وجب عليه أن يثير عطفهم . تخطرت له فكرة رائعة ، أن يذهب  
للبحث عن يروپيدس ، ليقترض بعضا من الخرق المسرحية الواقعية التي  
يلبسها أشخاص مسرحياته التي تثير العطف والرثاء . ويقرع بابه فيجيبه  
أحد الأرقاء :

الرقيق : ( يفتح الباب ويمد رأسه خارجه ) من بالباب ؟

ديكيوپولس : هل يروپيدس بالمنزل ؟

الرقيق : إنه هنا وليس هنا . حاول أن تفهم هذا إن استطعت .

ديكيوپولس : ما هذا . هنا وليس هنا ؟

الرقيق : بكل تأكيد أيها الرجل العجوز . إنه مشغول بجمع الخيالات  
الشاردة من هنا ومن هناك

إن عقله ليس بالمنزل . لكنه شخصيا هنا جائم بأعلى المنزل يؤلف مأساة .

ديكيوپولس : أي يروپيدس . يالك من سعيد بأن يكون عبدك بهذه  
المقدرة في المساجلة . والآن أيها الرقيق ناد سيدك .

الرقيق : مستحيل ( ويقفل الباب بقوة )

ديكيوپولس : ما أسوأ هذا . لكني أبأس . فلا قرع الباب ثانية . .  
يروپيدس . . ياروپيدس الصغير

ياحيبي يروبيدس : اصنع إلى . لا يوجد من يستحق عطفك مثلي . إنني  
ديكيوپولس من كوريد يانديم Collidiandeme . هل تسمع . ؟  
يروبيدس : ( من الداخل ) ليس لدى وقت أضيعة .  
ديكيوپولس : حسنا إذن دعهم يحركوك إلى هنا على عجل .  
يروبيدس : مستحيل .  
ديكيوپولس : ومع ذلك .  
يروبيدس : حسنا سيجروني على عجل . أما عن النزول فليس في  
وقتي متسع له .

( يظهر مابداخل البيت — يروبيدس مستلق على الفراش — والرفيق  
يجانبه وعلى الحائط الخلفي نرى ملابس المآسي من كل نوع ، وعددا كبيرا من  
قطع الغيار مكدسة على الأرض )  
ويطلب ديكيوپولس ثياب أحد أشخاص مآسي الشاعر الذي لم يبلغ شخص  
آخر مبالغته من البؤس . وبعد أن يرفض بعض الملابس التي قدمت له ، يختار  
ملابس تيليسفوس التي يراها الرفيق على قمة خرق تستس مختلطة بملابس  
أينو . ويرفع هذا اللباس عاليا ليراه الجمهور ثم يقول محدثا نفسه .  
« أي زيوس الذي ينفذ بصره إلى كل شيء ولا يغيب عنه شيء . أستطيع  
أن أرتدي أعس لباس على ظهر الأرض . يا يروبيدس هلا توجت رحمتك  
بإعطائي القبة الميسيه التي تتلائم مع هذه الأسمال البالية . إني مضطر اليوم  
للظهور في صورة متسول . أي للظهور على حقيقتي ، التي لا ينبغي بها مظهرى .  
ميدرك النظارة جيدا من أنا . لكن ستكون الفرقة من السذاجة بحيث  
لا تعرف وسأخدعهم بعباراتي الماكرة .

ثم يزيد من إلحافه على يروبيدس ، فيطلب مجموعة كاملة من الأجهزة اليدوية : عصا متسول ومحبرة سدادها قطعة من الإسفنج . وقد أجابه يروبيدس إلى طلبه ليتخلص من إلحاحه ، وإن شكا من أن ديكويپولس قد سرق مأساة بأكملها .

ثم يأتي كلام ديكويپولس فيه وصف عجيب لأصل الحرب ، وإن كان الوصف غير زائف في جوهره . ويترتب على ذلك أن تنقسم الفرقة إلى قسمين ، قسم معه وقسم عليه . ويستنجد أعداؤه بالقائد لاما كوس . فيدخل القائد ، وقد ارتدى درعا كامل العدة ويمثل دور الجبان الذي يزدهى بشجاعته ، لكن روحه تنهار حين يسمح كلام ديكويپولس ، فيسرع إلى الانسحاب .

وهكذا يخلو المسرح لما كان يعتبر عنصرا رئيسيا من عناصر الملهاة القديمة فاصل انشادي جماعي يقال له ( Parabasis ) وفيه تقف الفرقة في شكل دائرة وتوجه ألسنها إلى النظارة في إنشاد طويل رخيم . ثم يلي ذلك سلسلة من الفصول لا تربطها رابطة ، فهذا ديكويپولس يرسم مربعا أمام منزله ويعلن أن هذا سيصير سوقا يسمح فيه بالتجارة للجميع ماعدا لاما كوس .

فيدخل ميجارى يكاد يموت جوعا ، وفي أعقابه بويطي Bietician قد حسن غذاؤه . ونسمع في مشاهدهما الهزلية تعليقات جديدة على آثار الحرب ، والأخطار السياسية في داخل المدينة . أما ديكويپولس فسهيد بسوقه الصغيرة السلبية . وهو يعد لنفسه حفلة جميلة . وبينما هو كذلك إذ أقبل لاما كوس من بيته ليستعد لحفلة عسكرية يقودها أركان حربه . وإن المشهد الذي يجلس فيه ديكويپولس المرح في جانب من المسرح ولاما كوس المكتئب في الجانب الآخر من المسرح ومن المشاهد الزاخرة بالفكاهة الساخرة .



لاما كوس : احضر لي الريش لقلنسوتي .

ديكيوپولس : احضر لي حماما برياً وسماناً .

لاما كوس : ما أجمل ريش النعام الأبيض هذا .

ديكيوپولس : ما أسمن لحم هذا الحمام الأسمر .

لاما كوس : ( لـ ديكيوپولس ) يا صديقي اقصر عن الجملة في سمانى .

لاما كوس : ( لرفيقه ) احضر لي الصندوق الذى يحوى ريشه المثلث .

ديكيوپولس : ( لرفيقه ) . مر على بطبق الارانب هذا .

لاما كوس : واأسفا . لقد أكلت العشاء شعر ريش خوذتى .

ديكيوپولس : هل سأكل أرنبى قبل العشاء ؟

وسرعان ما يخرج الاثنان ولا يلبثان أن يعودا . أما لاما كوس فهو جريح وفى حالة يرثى لها . وأما ديكيوپولس فهو سكران ظافر ومعه بنتان جميلتان .

والملمهة كلها مشوبة بإشارات غير دمثة . ويوجد فى المسرحية جزء بذىء . ولكن من الواضح أن المؤلف كان جادا فى أهدافه . ذلك أن أرسطوفان كان يكره المدرسة الفكرية الجديدة التى يمثلها يروبيدس . وكان لا يسيغ التطورات السياسية التى حدثت فى مدينته . إنه لا يوجد شك فى رسالته أوفى إدراكه لهذه الرسالة . وفى الفاصل الإنشادى لهذه المسرحية ( الأكرينين )

تبرز الجوقة على نحو محدد ما يهدف إليه الشاعر ، وإلى ما يعود على المدينة  
من فائدة إذا هي أصاحت السمع لما يقول :  
إنه إذن يؤكد

في عبارات حازمة  
أن شجاعته الفعالة وحماسته الجادة  
تضيق الخير على الجميع  
..... إنه من جهة

سيمارس فنه  
بضمير وطني  
وبالآراء الأمانة التي يسير الآن على هداها .  
وبالمجون والتناول المعتدلين  
دون اندفاع إلى الاتهام ، أو التذلل في الإطراء ،  
ودون قيادة النساء ، أو الزهو أو سفك الدماء  
ودون خسة أورياء .

بل في احتقار علني لكل تهديد وكل تحذير  
وكل رشوة وكل زور في القول  
إنه سيبدل جهده من أجلكم  
إنه سيعلمكم كيف تفكرون وكيف تضحكون  
وإذن : فليحاول (كليون) وليكرر المحاولة  
إني لا أقدره ولا أخافه  
إني أتحدى غضبه وبيانه  
إن وقاحته وسياسته

ومؤامراته الدنيئة وحيله الإجرامية  
لن تلحق بي أية وصمة  
إن في العدل والحق برغم أنفه  
عونا لي ورعاية وإنصافا  
فبفضلها لن أحنى رأسي لصديق  
ولن أنزل ، إلى مستوى وضيع ( مثل مستواه )  
ذلك الخبيث المنافق  
الوغد الجبان الذليل

لقد كانت حرب جديدة تدور رحاها . وإن السماح لأرستوفان  
بإخراج هذه الملهاة اللاذعة التي تناهض الحرب ، والتي يشير فيها إلى الحيل  
والمؤامرات التي حاكها الزعيم الشعبي كليون ، والتي تهزأ وتسخر بلأما كومن  
على المسرح ، لدليل على أن الديموقراطية الأثينية كانت لم تزل سليمة قوية  
لم تزل منها الأحداث ، فهل تتصور مثلا أن مسرحية تهزأ بالحرب كهذه  
المسرحية كان يمكن أن تصدر سنة ١٩٤٣ ويسخر فيها الكاتب بأيزنهاور أو  
موتجمري ويهاجم روزفلت ، أو تشرشل ، بل وأجدر من هذا بالملاحظة  
أن هذه المسرحية قد اعتبرت درة الموسم ، فمنحت الجائزة الأولى حين  
أخرجت في موسم لينويان Lenoean سنة ٤٢٥ ق م .

واستمرت مهاجمته للحرب في « الفرسان » ( ٤٢٤ ق م ) . ومهما يكن  
تقديرنا لأسلوب أرستوفان فإننا لا نستطيع الإعجاب بهذه المسرحية .

ففيها قضى الغضب والثورة على الضحك . ولا يسعنا أن نعرف كيف نالت  
هي أيضا الجائزة الأولى . بل ولا نستطيع أن نعرف السبب في أن «السحب»  
قد نالت أقل تقدير في المسابقة التي أقيمت في العام التالي . وفي هذه  
المسرحية الأخيرة انتقل أرسطوفان من السياسة إلى الفلسفة . ويصعب تقدير  
مزايا هذه المسرحية لأن الشخصية الرئيسية التي اختارها كانت شخصية  
سقراط . وقد أظهره في صورة هزلية لا علاقة لها بالواقع . وإذا كان اهتمامنا  
قد تعلق أساسا بموضوع الهزل ، وبذا نكون مضطرين إلى اعتبار هذه  
المسرحية ظالمة وسخيفة وغليظة في غباء ، فلعل الأحجى لنا أن ننظر إلى  
هذه الملهاة على أنها تريد السخرية من حماقات السفسطائية الجديدة التي  
سادت في هذا العصر . وقد وقع الاختيار على سقراط من باب الرمز . وعلى  
هذا الأساس تكون المسرحية على أعظم جانب من الأهمية . فهي مليئة  
بدعابات لاذعة وقصتها ممتعة . فهي تتحدث عن رجل عجوز يدعى  
ستريسيادس وهو رجل يساوره القلق الشديد من جراء الديون التي أغرقه  
فيها ابنه الذي أدمن على مراهنات سباق الخيل . ويلج عليه الدائنون أن  
يؤدي دينه ، فيخطر له خاطر هو أن الشاب لو درس فترة من الزمن  
تحت إرشاد سقراط لتعلم كيف يقيم الحجج التي تنجيه من أداء دينه .  
فيرفض الابن فيديديس نصيحة أبيه . وعندئذ يقرر ستريسيادس العجوز  
لنفسه أن يذهب إلى المدرسة . وما يكاد يقترب من متجر الأفكار لسقراط  
حتى يجد الفيلسوف موقفا في إحدى السلال وهو يتأمل السماء ( وهذه  
سخرية تهزأ بحيلة «الإله من الآله» التي شاعت في المأساة ) ويستدرج إلى  
حديث يقول فيه إن خالق كل شيء هو السحب لا الإله .

تظهر جوقة (السحب) ويشرح سقراط كيف أن لكل شيء سببا يرجع إليه .



ستريسيادس : لكسك لم تخبرنا عن سبب هزيم الرعد .

سقراط : إنك لم تفهم ما قلته لك إذن . لقد قلت لك أن السحب حين تمتلئ بالمطر يصطدم بعضها ببعض وأنها بعدئذ تنفخ انتفاخا غير منتظم ثم تنفجر في صوت ضخم .

ستريسيادس : كيف تحملني على تصديق ذلك .

سقراط : خذ نفسك مثلا . فإنك بعد أن تلتهم بشهية لحما مطبعا في باناثينا فإنك تصاب الألم في المعدة ثم لا تلبث بطنك أن تتردد فيها دمدمة طويلة .

ستريسادس : نعم نعم أقسم على ذلك بأبولو . إني أتألم وأصاب بالمغص . ثم يبدأ اللحم في الدمدمة كأنه الرعد وأخيرا ينفجر بصوت رهيب . يكون في أول الأمر مجرد غرغرة صغيرة « يا يا كس يا كس » ثم تزداد هذه الأصوات . وحين آكل سمك الكراب فإن الرعد يحدث « فعلا يا يا يا - يا يا كس » يا يا يا كس » مثل السحب تماما .

وبعد أن تغنى الجوقة أناشيدها يظهر سقراط ثانية وقد أنهكته محاولة تعليم أى شيء لاستريسيادس : فإن عقل هذا الشخص قد صمم على ألا يتعلم شيئا سوى « فن [المجادلة] الباطلة » لكنه غير قادر على الدرس . فيأمره الفيلسوف بأن يستلقي على جفنة من جفئات الألوان وأن يتفكر متأملا ثم يسأله « حسنا الآن ما تفعل؟ هل أنت مستغرق في الفكر ؟

ستريسيادس : نعم أقسم يوسيدون .

سقراط : علام تقسم ؟

ستريسيادس : أن البق شئبلعتى كلى .

سقراط : أصابك الموت أيها الإنسان اللعين .

وأخيرا لا يستطيع سقراط الاحتمال أكثر من هذا ويغرى فيديسيديس بأن يحل محل الرجل العجوز فتكون مساجلة ممتعة طويلة بين المنطق العادل والمنطق الظالم ، وهو ما يمكن تسميته بالجدل السليم والجدل الخداع . وقد نجح فيديسيديس نجاحا مكسبه حين عاد إلى بيته من أن يضرب أباه ضربا مبرحا ويبرهن له على أن الابن إذا سلك هذا المسلك مع أبيه كان منطقها سليما تماما .

ويصبح الإضحاك العمد أكثر مراحا وعمقا وجدية في ( الزناير ) التي كسبت الجائزة الأولى سنة ١٩٢٢ ق م وفيها يعود إلى مهاجمة كليون وعلى الأخص كبار محلفيه الذين أضاعوا وقتا نفيسا وأثبتوا أنهم خطر سياسي . في الجزء الأول من المسرحية نجد سيدا عجوزا هو فيلوكلين وقد حبسه ابنه بديلكيون في منزله بسبب حبه المسرف للخدمة في المحاكم وعبثا يحاول الرجل العجوز بكل حيلة توافيه أن ينجو بنفسه ، فيتظاهر بأنه دخان يخرج من المدخنة ويحاول الفرار بالتعلق بطن حمار . ويتسلق إلى السقف ويحاول اقناع سجنائه أنه طير . وتأتي لنجدته فرقة من زملائه المحلفين يرتدون ثياب الزناير . لكنه يقتنع آخر الأمر بالبقاء في المنزل بشرط أن يسمح له بإقامة محكمته الخاصة . والآن تبدأ محاكمة كلب البيت ( ليس ) وقد قبض عليه وهو يسرق علنا قطعة من الجبن الصقلي . وقد وجه إليه هذه التهمة ، كلب زميل ولا يوجد شك حول إدانة المتهم . لكن بديلكيون يدافع عنه دفاعا حيا مجيدا .

بديلكيون : أيها السادة المحلفون ، إنه من الصعب أن أدافع عن كلب

قد اتهم زورا. ولكنى سأحاول الدفاع على كل حال . إنه كلب طيب ويطارد  
الذئاب بمهارة .

فيلوكليون : إنه لص ومتآمر .

بديلسكيون : كلا . إنه أحسن كلابنا وهو يستطيع حراسة قطيع  
كامل .

فيلوكليون : لكن . ما فائدة هذا مادام يأكل الجبن .

بديلسكيون : ما فائدته ؟ إنه يحارب من أجلك ويحرس بابك . إنه  
كلب ممتاز من جميع الوجوه . اغفر له هذه السرقة . إنه جاهل تعس ولا  
يستطيع أن يعزف على القيثارة . . . ارحم التعساء ارحم يا ابت . إنى  
استحللتك ألا تقتله . أين جراؤه ( تدخل مجموعة من الأطفال مرتدية  
هلبس الجراء ) اقبلن أيتها السكائنات الوحشية الصغيرة البائسة . اجلسن  
على فخاذهن واضرعن باقيات .

وبفضل هذا الحديث المؤثر ، وبفضل الحيلة ، يقتنع فيلوكليون فيقدم  
على عمل لم يقدم عليه من قبل فيرى المتهم - وعندئذ يغنى عليه من الخجل  
ولا تعود إليه الحياة إلا حين يعده ابنه بحفلة مريحة .

وتلى ذلك الأناشيد الجماعية الموجهة للنظارة ، وكان النشيد مثيرا .  
إذ تتغنى فيه الفرقة بمدح المحلفين العجائز أولئك الذين أنقذوا أثينا  
في ماراتون . وكانت الموسيقى فى أنغامها الزاخرة ترد النظارة إلى أيام  
أسخيلوس حين صدت المدينة قوة فارس المتبربرة .

غير أن الملهاة لم تتم فصولا . إن فيلوكليون العجوز لا بد من تدريبه  
على آداب المواضع الاجتماعية على يد ابنه . وهنا يتيح توجيه لطلات  
جديدة إلى كليون .

بديلكيون : لقد انتهى عازف الفلوت من عزف المقدمة . والضيوف هم ثيوراس ، اسكينيس ، فانوس ، كليون ، وكستور . . . . إنك معهم . هل تعرف بالضبط كيف تكمل الأغاني التي بدأت ؟

فيلوكليون : أعرفها جيدا .

بديلكيون : حقا ؟

فيلوكليون : أحسن مما يعرفها أى ساكن جبال في أتيكا .

بديلكيون : سترى . افرض أتي كليون . سأكون أول من يبدأ أغنية هارموديوس وأنت تكملها . لم ير من قبل في أثينا .

فيلوكليون : مثل هذا المجرم أو هذا اللص .

بديلكيون : لماذا أيها الإنسان التمس ؟ ستكون نهايتك لو غنيت هكذا إنه سيقسم على تحطيمك ، على تدميرك ، على طردك من البلاد .

وبعد أن يذهب فيلوكليون إلى المائدة يغرق في الشراب وتنتهي الملهة برقصة مرحة هاذرة .

وفي العام التالي ٤٢١ ق.م عاد أرسطوفان إلى موضوع حرب البلويونين ومسرحيته « السلم » هي صيحة عاطفية لإيقاف الصراع الشعبي المميت الذي يحطم كلا من أثينا وأسيرطه . وقد حاول أثيني فاضل اسمه تريجوستر التشبه بديكويوليس . فقرر إنهاء الحرب . ونرى في بداية المسرحية مشهداً رائعاً يقوم فيه هو وأرقاؤه بإطعام خنفساء كبيرة بالغائط أملأ منه أن تصبح من البكر بحيث تستطيع حمله إلى السماء حيث ينوى أن يلتهم عون زيوس .

وأخيرا يكون كل شيء معداً فيصعد إلى السماء على متن الخنفساء الطائرة



«وهي غمزة جديدة ليرويندس» فتيين له أن معظم الآلهة وقد أعيام تأمل حماقات الناس قد غادروا أما كنهم وتركوا إله (الحرب) على رسله ليوقع بهم شرما يستطيع . أما إله (الحرب) فقد صنع ملاطا ضخما ينوى أن يغرق فيه كل مدن اليونان ، فلما رحل أدرك تريجوس أن الأمل الوحيد هو إنقاذ (السلم) من الكهف العميق الذي قذف إله (الحرب) به إليه . ويدعو مجموعة من فلاحي الإغريق وعملهم لمساعدة في مهمته وبعد صعوبات كثيرة ينقذون السلم . ويجدون أنفسهم مرة أخرى يكادحون في إعداد حفلة زفاف . فيعلن نبي في غضب أن (الحرب) لا يمكن إنهاؤها ، بينما رجل مدرع يعدل إله الحرب في غضبه يقول محتجا إن السلم إذا استقرت تحطمت حياته بكل خوزه وحزابه إما أن تنزع منه أو يبيعها ببيعة خاسرة ، وتنتهم المسرحية طبعها ختاماً سعيداً حين يغنى تريجوس .

« حين تأكلون ، وتشربون كأس النبيذ دهاقا  
لا تكفوا عن ترديد : أي هيمن أوه هيمناوس  
أوه ، هيمن أوه هيمناوس . مرحى مرحى  
يا أصدقائي كل من يصحبنى سيحظى

بوفرة من السكك .»

لقد كتبت المسرحية كلها قبيل السلم الزائفة التي تمثلت في صلح نسياس .  
نجمات مليئة بالسرور ، وجاءت أناشيد الجماعة بأغانها العاطفية للريف  
الهادي مشبعة بالنشوة والبهجة .

## من «الطيور» إلى «الضفادع»

جاءت بعد طيران الخنفساء في (السلم) المسرات الاثيرية في (الطيور) لكن مرت بين هاتين المسرحيتين ستة أعوام طويلة . فقد ظهرت «الطيور» سنة ١٩٤٠ ق . م بعد أن مضى الأمل الخداع في عقد هدنة من حرب البلووينز .

والواقع أننا كنا نقرب بسرعة من الوقت الذي كتب على أثينا فيه أن تعاني أقصى الضربات ، وأن تشهد مصرع ديموقراطيتها . فلا عجب إذن أن لاذ أرسطوفان بعالم الأحلام الذي خلقه وأن حاول التعبير عن امتعاضه من الواقع بأن بنى لنفسه عالماً خياليا زاهياً من النعيم المقيم .

وهنا أيضاً تعرف على المواطن الاثيني العاقل العادي الذي يمثل هذه المرة في شخصين — إيلبيدس ويسيتيروس ، المواطنان اللذان أرهقتهما ويلات الحرب وحماقات ساسة البشر فشرعا يستشيران الهدهد «أيوبس» فلما وصلا إلى بيته خطرت لها فكرة رائعة : لماذا لا تصير الطيور سادة على كل شيء ، فيبنوا مدينة في الهواء ، في موقع استراتيجي يمكنهم من إرهاب الآلهة بالسيطرة على دخان الضحية المتصاعد من المذابح ، وحكم البشر عن طريق التحكم في جو الأرض ، ولقد أعجب أيوبس بعظمة الفكرة ودعا كل الطيور ليشاورهم في الأمر . وكانوا في البداية على استعداد لمهاجمة البشر الذين اقتحموا حمامهم . ولكن النظام استتب تدريجياً فوافقوا على الاقتراح وتغنوا بنشيد رائع الجمال ، كانت فيه أنغام العندليب هي لازمة

الغناء الجميلة . ونظراً لما في هذا النشيد من جمال ومرح فسننقله بتمامه تقريباً : —

يا حبيبي . يا أسمر الجيد  
يا أحب الناس إلى  
يا أعز الجميع  
يا رفيق اللعب ويا شريكي  
في كل أعمال الرقيقة  
لقد أتيت . لقد أتيت  
وأشرقت على ناظري  
وسمعت أنغامك الشجية  
أيها العندليب . أيها العندليب  
إنك إن عزفت على الفلوت  
الذي يهدهد أرق الأنغام  
عزفت مرسقى كأنها أغاني الربيع  
فلتبدأ الغناء . أتوسل إليك  
أن تردد نشيدنا الانبسطي<sup>(١)</sup>

أيها الرجال الذين يحبون حياة معتمة في أسفل ويموتون ويذبلون  
كأوراق الشجر وقد اكتبوا وبهت لونها فصاروا كالخيال . أولئك القوم  
الذين خلوا من الروح وخفت حياتهم العاجزة القصيرة  
إنهم رسوم هشة في الصلصال تمحى في يوم

---

(١) الانبسطي : وزن من الشعر تفاعيله مؤلف من ثلاث مقاطع ، المقطعان الأولان قصيران والثالث طويل

كأنها حلم مليء بالآسى والتنهيد .  
ارهبوا آذانكم لطيور الهواء الخالدة الأبدية  
التي تطير في بهجة الأثير ونشوته ، تتفكر في الحكمة الخالدة  
يا آلهة الشعر في الغابات  
تيو تيو تيو تيو تنكس  
ذات الريش المتنوع التي بعونها الكريم  
على قمة الجبل وفي مسالك الغابات  
تيو تيو تيو تيو تنكس  
اجلس عاليا على الرماد المورق الزاخر .  
تيو تيو تيو تيو تنكس  
أصب كأس الأنعام الغردة من جيدي الأسمر  
وأطلق الرقصات الجماعية في حمد أم الجبل  
وأقدم ( لبان ) الموسيقى المقدسة من أهاريجه الخالدة  
تو تو تو تو تو تو تنكس  
التي منها فرينيسكوس فيما مضى  
قد ذاق فاكهة فلوذا الآلهة  
فأطلق عسله كأنه النحلة  
ليشكل منها أغنياته الحلوة  
تيو تيو تيو تيو تنكس  
هل ينكم أيها النظارة من ينبغي أن يعيش  
مع الطيور حياة المتعة فيأتي إلينا مسرعا  
إن كل ما يعتبر هنا مشينا وكل ما تدمغه القوانين هنا



يحق للطيور أن تفعله . ولكم أن تفعلوه معها  
هل يحظر القانون هنا أن يضرب الابن أباه  
أن يضرب الولد أباه وهو يتبختر في حق الشباب  
صائحا « ارفع مهمازك وحاربنى ، إن هذا ما تعجب به الطيور  
أقبل أيها الهارب الرعديد الذى جملك الهوان ،  
سندعوك « فرانكولين ، المنقط . هذا سيكون اسمك عندنا  
وأنت يامن تتخذ أسلوب رجل القبيلة ، افرجى تعال واصبح طائرا  
افريجيا من سلالة فيليمون معنا . اقبل أيها الرفيق ( كيريان ) واشهد  
( السستيدس ) وربوا  
معنا من يربى الطاووس ، سيكونون رجالا محلين بالذهب قادرين أصحاء  
يا بن بسيامن الذى يبنى فتح أبواب المدينة للخارجين على القانون ،  
أقبل إلينا وكن ( حجلا )  
( مثل الديك كما يقولون ) إننا لا نعى على أتباع الحيل الدنيئة التى  
يتبعها الحجل .  
بل وهكذا تقول البجعة  
تيو تيو تيو تيو تنكس  
إن صياحها الصاخب كان يعلو أولا  
مع خفق الأجنحة شكرا لأبوللو  
تيو تيو تيو تنكس  
حقاً إن أحسن شيء أن تسكنى بالريش  
إنها الخيال أيها النظارة هو ما أعطى كلا منكم طوقا من الأجنحة ليس  
بكم حاجة أيها المتعبون الجوعى

لأن تصبروا على فرقة المأساة  
وإنما تنشرون أجنحتكم خفافا وتطيرون حين أتم بها تبرمون .  
وتعودون بعد الغداء لتستمعوا بملهاتنا المسرحية .  
فإذا رأى الزوج الشهم من فوق منصة المجلس  
سيدة مرحة شائقة كان يحبها فيما مضى .  
طار تواءاً لتحياتها وكان له معها حديث حلو قصير .  
ثم يعود ، أو تفتقده إلى الأبد ، وهو هادىء باسم فى مقعده .  
أليس إذن ثوب الريش أحسن الأشياء .

إن المدينة فى مرحلة البناء واسمها ( نفلو لوكجيا ) مدينة السحاب لكن  
سرعان ما يقابل مؤسسيها ، عدد من الالينيين الالانيين ، فهذا شاعر مستعد لتحرير  
أناشيد وطنية وهذا كاهن سيعمرها بألهة الوحي ، وهذا خبير فى تخطيط  
المدن ، وهذا مفتش وهذا مشرع . ويعالج هؤلاء علاجا مختصرا . لكن  
مناديا ينادى بأنه قد انتشر هناك جنون الطيور فتمرع إلى المدينة جموع  
أخرى من الشخصيات الكريمة ، منهم باريسيد الذى يريد أن يحى فى المدينة  
لأنه يظن أنه يستطيع هناك أن يقتل أباه وأن ينجو من العقاب . وسينسياس  
المتشاعر ، ومعلم يظن أنه كان يودى مهمته بطريقة أحسن لو أنه استطاع  
الطيران من مكان إلى مكان . وأخيرا يتسلل إلى المدينة شخص تغطى بالثياب  
الثقيلة وقد تبين أنه پرميثيوس الصديق التقليدى للإنسان ، وهو يحمل نبا  
يقول الآلهة فى حالة يرثى لها منذ تأسيس المدينة ، وأنهم قد يضطرون  
إلى قبول أى شروط تفرض عليهم ، وبهذا تختم مسرحية مرحلة طريقة  
فى سرور وضحك ...

وبعد ثلاث سنوات ( ٤١١ ق . م . ) تعود بنا ليسستراتا *Lysistrata* إلى الضحك وإن كان السرور فيها ممزوجا بغير قليل من المرارة ، والفكرة الفكاهية الرائعة في المسرحية هي أن ليسستراتا، وهي امرأة من أثينا، تعتمد إلى إيقاف الحرب بأن تقسم كل نساء الدول المحاربة على الامتناع عن الاختلاط الجنسي بأزواجهن حتى يكف هؤلاء عن غيبتهم ويدعوا إلى هدنة. وهي فكرة غاية في البساطة والروعة، وكان مصير ثورة النساء مرتبطا باللذة كما تتمثل في تلهف الرجال على استرجاع زوجاتهم، والحيل الصغيرة المؤثرة التي استخدمتها الضعيفات من عضوات هذه الرابطة اللاتي أردن الفرار من التضامن مع ليسستراتا في تزمتهما وتقشفهما . وقد تناول المؤلف هذه الحيل في سلسلة رائعة ومتعة بالغة . والقوى الخلاقة لأرستوفان قد بلغت أوجها هنا ، وتتعاقب المشاهد في مرح لا ينقطع فاليمين التي تقسمها الثائرات مجبرات في أسى وحزن ، والصراع الذي يكاد يدعو إلى الشفقة بين فرقة الرجال العجائز الذين يحملون حزم الخطب إلى الأكروبولس أملا في أن يبخروا النساء من صاحبات ليسستراتا وبين مجموعة النساء العجائز اللاتي يحملن الدلاء لإطفاء اللهب . وكذلك هزيمة الحاكم الأثيني والتعاسة الكوميديه التي شقي بها سينسيان حين حاول أن يرد إليه زوجته بينما هي تنزل به من العذاب ما تضيق به طاقته على الاحتمال ، وما يلي ذلك من شقاء مضحك يصيب الرسول الإسبرطي — كلها فصول متتابعة جريئة في خشونتها رائعة في إمتاعها .

وفي الموسم نفسه ( ٤١١ ق . م . ) قدم أرستوفان إلى الجمهور ملهقة أخرى عن النساء اسمها ( تسمفور يازوسيا ) *Thesmophoriazusae* وفي هذه المسرحية ترك الشاعر موضوع الحرب وعاد إلى مهاجمة يروبيدس ، وهو

هو موضوع قد بدأه منذ سنين طويلة . وهنا أيضا نجد الابتكار الفكاهي جريئاً  
ورائعاً في بساطته .

لقد علم كاتب المأساة أن نساء أثينا سيحاکنه في اجتماعهن الذي سيعقد  
في تسموفوريا زوسيا بتهمة إفشائه لأسرار جنسهن . فقرر خوفاً مما قد يحدث  
أن يستأجر محامياً يدافع عنه فليجأ أول الأمر إلى الاتصال بزميله في المأساة  
( أجاتون ) وكان محتثاً ورجا منه أن يلبس ثوب النساء ، ويذهب بدلا  
منه إلى تسموفوريا زوسيا . لكنه يخذله ولا يقدم له العون المطلوب .

وعلى غير انتظار يأتي العون من قريب له اسمه مينيسيلكوس . وبعد مشهد  
مضحك للحلاقة صار على استعداد . وكان كل شيء سيتم على ما يرام  
في الاجتماع لو أن هذا المحامي لم يشأ أن يلقي خطاباً حماسياً خالياً من اللباقة .  
فقد دفع بأن الجمعية ينبغي أن تتذكر أن يروبيدس قد أغضى عن كثير  
من عيوب النساء فهاجمته واكتشفن أنه رجل . فوضع تحت الحراسة  
الشديدة في انتظار الحكم عليه بالإعدام .

ويلى ذلك سلسلة من الفصول الممتعة التي حاول فيها مينيسيلوكس أن  
يهرب بحيلة بعد حيلة من مسرحيات صاحبه . فتذكر كيف أن أواكس Oax  
في بالاميديس ( وهي غير موجودة الآن ) كان يحفر الرسائل على المجاديف  
الخشبية . فحاول أن يرسل كلمة عن مصيره إلى يروبيدس بأن يحفرها  
على تماثيل خشبية صغيرة . ثم يشرع في قراءة هيلين بينما يدخل يروبيدس  
في دور مينيلالوس ويكون هناك مرح لطيف حينما يقول مينيسيلوكس ،  
وقد جرح وجهه بسبب الحلاقة ، ما قالته هيلين « إن خدى يحملان علامة  
الإهانة التي اضطرت إلى حملها » ويدخل أحد القضاة ويأمر به فيربط في عمود ،  
لكن يروبيدس يقول وهو يفسح ، إنه لن يتخلى عنه قط . « مادام  
على قيد الحياة ومادامت لا تزال هناك بقية في جعبة حيله التي لا تنفذ ،



ويعطى السجين إشارة فيغنى أغنية حزينة من أندروميذا بينما يروبيدس يحلق حول حافة المسرح ، فيدعى أنه ( أيكو ) ثم يقلد بيرسيوس غير أنه كل هذه الحيل تفشل ، ويضطر كاتب المسرح آخر الأمر إلى نسيان مسرحياته إلى أن يرتدى ثوب قواد عجوز . ويدخل ومن خلفه بنتان جميلتان . ويعرضهما على طول المسرح . وبذا ينشغل الجندي الحارس ويتمكن يروبيدس من إطلاق سراح منيسيلوكس .

إن الملهاة مليئة بالفكاهة الطيبة والفطنة العميقة ، وفصولها عامرة بروح الضحك .

وعاد أرسطوفان إلى يوربيدس بعد بضع سنين في « الضفادع » ( ٤٠٥ ق . م ) . وكان هذا بعد موت يوربيدس بقليل . فإن إله المسرح ، ديونسوس قد خشى أن يقفر المسرح من المسرحيات الجيدة ، فقرر الذهاب إلى جهنم ليستعيد يروبيدس إلى الحياة . ويتذكر أن هيراكليس قد زار يوما هوة الجحيم دون أن يصيبه ضرر . فذهب مع رفيقه أكساتياس ليطلب نصيحة البطل . ديونسوس : بريك اخبرني عن خير طريق وأسرع طريق إلى جهنم وأرجوك أن تدلنا على أيسر الطرق .

هيراكليس : إذن . فلنفكر . الآن أيها أحسن ؟ نعم لقد عرفته . استأجر بحارا قويا ليربط حبالا حول عنقك .

ديونسوس : يا لها من رحلة خائفة إذا .

هيراكليس : إذن هناك طريقة سريعة — هادئة بها شيء من الرقة .

ديونسوس : طريقة الشوكران .

هيراكليس : بالضبط .

ديونسوس : إنه يارد جدا . على أنى أ كاد أتجمد قبل أن أتناوله .

هيراكليس : وما رأيك في طريق قصير شديد الانحدار .

ديونسوس : إن هذا يناسبني جدا. فأنا لا أحب المشى الطويل .

هيراكليس : إذن ، سر إلى سيراميكوس .

ديونسوس : نعم

هيراكليس : واصلد البرج هناك

ديونسوس : عظيم . وبعد .

هيراكليس : انتظر حتى يبدأوا السباق في أسفل . وترقب حتى يطلقوا

إشارة الانطلاق . انطلق أنت .

ديونسييس : إلى أين ؟

هيراكليس : إلى الأرض

وأخيرا بعد إنتهاء هذا المزاح يسير الإثنان وقد ارتدى ديونسوس إلهاب هيراكليس وحمل هراوته . وقد عبر به بحيرة كارون بحيرة الموتى ،  
بينما أكستنياس يلهث حول الحافة ، وبمجموعة من الضفادع تغنى بخشونة  
لحن « بريكيكيكس كوكس كوكي » ، وتكون مشاهد مضحكة في جهنم تترام  
مشهدا فوق مشهد لتبلغ القمة ، بينما أسخيلوس ويروبيدس يتنافسان أيهما  
أهم من صاحبه في كتابة المسرحية : وذلك بأن يضعا أسطرا من مسرحياتهما  
على كفتي ميزان ضخيم . ومع أن يروبيدس يكشف عن فطنة ومرح ودقة  
في الحجة ، وقدرة على إغضاب خصمه بسفسطائيته فإن كفة أسخيلوس  
ترجح كفته ويختار للعودة إلى الأرض .

إن أروستوفان على الرغم من أنه معاصر ليروبيدس قد أدرك مدى  
إيذائه لروح المأساة ، وأنه لا سبيل إلى إنقاذ المأساة من الدمار الكامل إلا  
بالعودة إلى حماسة أسخيلوس .

وهكذا كان أزهر عصور عبقرية أريستوفان في المرح والجد والفكاهة  
والعاطفة يقع بين جوقة الطير وجوقة الضفادع .

في عام (٤٠٥ ق. م) كان خطب أثينا قد تقرر بيد القدر ، وأيدي  
أبنائها الطائشين . فلقد هزمت البحرية الكبيرة في ايجوسيو تاي وصارت  
المدينة التي كانت دولة شائعة قد أذلها اسبرطة ولطختها بالعار .

لقد دك بير اوس Piraeus ودكت الحوائط الطويلة ولم يسمح بالبقاء في  
بحريتها الغير اثنتى عشرة سفينة . وضاعت كل ممتلكاتها الخارجية . ثم سرعان  
ما سيطر عليها الطغاة الثلاثة وقتل تيرامينيس المعتدل . ثم انهار الاستبداد  
القصير الاجل بفضل ثورة عنيفة قادها تراسيبولس . في وسط هذه الأحداث  
كان لا بد من أن تتغير الحياة المدنية بالدولة ، فانتشر الإسراف في  
الملذات وذهبت الحرية القديمة ، فلم يعودوا يكتفون بالسخر بسقراط على  
المسرح إذ اضطر أن يتناول الشوكران البارد ليصل إلى جهنم كما أوصى  
هيراكليس به ديونسوس في مزاح . في مثل هذه الظروف تغيرت روح  
الملهاة تدريجيا . فقد تحولت « الملهاة القديمة » إلى ما كان يعرف « بالملهاة  
الوسيلة » ويبدو فيها أن الحريات التي كانت سائدة في أسلوب ارسطوفان  
الأول قد ضاقت نطاقها وأدخلت الإشارات السياسية في حذر ، وتغير  
الهيكل العام للملهاة ، وكان هذا يرجع إلى تأثير يوريبس كما كان يرجع  
إلى حد كبير إلى انصراف الأغنياء عن أداء التكاليف الباهظة لإنتاج هذه  
المسرحيات . وقد ظلت شطحات ارسطوفان واضحة في « اكلسيانوسيا  
(٣٩٢ ق. م) » ، ولكن خففت نغمتها . وهي مثل ليسستراتا تعالج ثورة قام  
بها النساء تقودهن براكسا جورا ، وكان هدفها إقامة دولة شيوعية صحيحة ،

تكون فيها الثروة ملكا للجميع ، ويباح فيها الحب الحر للجميع على السواء ، وذلك بشروط أهمها أن للعجائز والدميات من النساء أسبقية على الشابات والجماليات .

ويمدنا هذا التشريع بعنصر المرح الرئيسى فى النهاية حين نجد شابا قد استهوته فتاة ، فوجد أن عليه أولا أن يشبع نهم امرأة كهلة ، فلما نجا منها وقع فى أسر امرأة تكبرها فى السن ، فلما نجا للمرة الثانية وجد نفسه فى قبضة عاهر طاعنة فى السن .

إن الروح هى روح المأساة القديمة . ولكن الصورة قد تغيرت ، فلقد ذهب العنصر الرئيسى الذى كان سائدا فى المسرحيات القديمة ، وهو الانشاد الجماعى الذى كان يتخلل الفصل ، وتوجه فيه الجوقة إلى النظارة . ومع أن الأحداث فى أساسها خيالية بعيدة عن الواقع ، فقد كانت اللغة أقرب إلى حديث الحياة اليومية . وما يكشف أيضا عن دخولنا عالما جديدا استحدثت شخصية اسمها ( كريميس ) تلك الشخصية التى قدر لها فى الملهاة الجديدة التى أوشكت على الظهور ، أن تصبح علما يطلق على طراز الرجال العجائز المضحكين .

وكانت آخر مسرحيات ارستوفان مسرحية ( يلويس ) plutus العجيبة وقد عرضت ( ٣٨٨ ق . م ) وهى نوع من المسرحيات الأخلاقية<sup>(١)</sup> . وفيها كان المواطن الطيب ( كريميلوس ) قد حذى إلى الثروة الأعلى يلويس دون أن يعرفه ، وأخيرا شفى يلويس واستعاد بصره ونهضت أطياف الفقر ، واشتركت فى مساجلة حاولت فيها أن تثبت أنها ( لا يلويس ) هى التى قدمت

---

(١) نوع من المسرحيات الوعظية تتمثل فيها معاني الشرف والفضيلة أو عكسها فى صورة أناسى .  
(المترجم)



للشعر أعظم العون . فلما هزمت في المساجلة انسحبت وتركت الإله يوزع  
نعماءه على نحو أكثر عدلا من ذي قبل إن المسرحية لا بأس بها ولا يخلو  
حوارها من فكاهة ارستوفان لكنها إذا قورنت بسيل التجديدات  
المبتكرة التي رأيناها في ( الطيور ) أو بالسرور الصاحب الذي رأيناها في  
( سموفوريا زوسيا ) وجدناها مسرحية هادئة لا تخلو من إملال وكآبة .  
لقد انقضى عهد الضحك الصاحب الطليق الهادف ، فاختفى من ارستوفان  
ومن أثينا . بل ويمكن القول أنه قد اختفى من العالم بأسره .

---

## الفصل الخامس

من مينا نذر إلى المقتلدين .

ظل الأسلوب المعروف بالملهاة الوسيطة يستخدم ابتداء من الربع الأول من القرن الرابع إلى حوالي ( ٣٣٠ ق . م ) غير أننا لا نستطيع أن نبين خصائصه إلا عن طريق الحدس والتخمين أما الشواهد الأدبية فلا تكاد تزيد عن بعض الشذرات ونهتدى أساساً بمجموعة من التماثيل الصغيرة التي تصور ظهور الممثلين على المسرح بوضوح . وعلى ضوءها نستطيع أن نقدر أن الملهاة الوسيطة كانت في أساسها صورة انتقالية للمسرح ، ورثت بعض ملامح الملهاة القديمة ، غير أنها كانت تتجه قطعاً إلى مدلول للملهاة يختلف عن مدلولها القديم كل الاختلاف .

وملابس الأشخاص لم تزل بها آثار ملابس ممثلي القرن الخامس يبطونهم المتنفخة ، وملابسهم الضيقة ، ومعاطفهم القصيرة ، لكننا إذا فحصنا الأشخاص في تفصيل أوفى أدركنا أن المبالغات في تصوير الملامح تلطفت ، وأن الأشخاص صاروا أقرب شها بالآحياء الذين يضطربون في شوارع أثينا منهم بالصور العجيبة التي كان يحبها أرسطوفان . إنه لا يزال بها صور أسطورية هزلية ( كاريكاتيرية ) مثل هيراكليس الرعيد الذي يدعى الشجاعة . على أن معظم التماثيل الصغيرة تمثل سلسلة من النماذج البشرية

المألوفة في تلك الأيام ، فترى عجوزاً تحمل طفلاً ، ومحظية وادعة المظهر ،  
ونرى شيباً وشباناً ، وأرقاء أشراراً ، ونرى بعض الناس في جلسة وقحة  
على المذابح التي يلتمسون عندها البركة ، فنحس إحساساً تدعّمه مصادر  
أخرى ، بأن الحركات التي قام بها هؤلاء الأشخاص كانت أقرب إلى الحياة  
العادية مما كانت المهازل الخيالية السابقة . وأن مسلك الناس أقرب  
إلى الواقع .

### تغير في المسرح

في هذه الأثناء كان التغير يشمل النظارة والمسرح . لقد مضت الأيام  
اللذيذة العاصفة الأولى ، أيام الديمقراطية الاثنية وأقبلت حضارة  
الطبقة البرجوازية فانصرف اهتمام الناس عن المسائل الوطنية إلى المسائل  
المنزلية ، وكفر الناس بالآلهة ، ولم يعودوا يؤمنون بغير بلوتس إله المال  
لقد كانت الحضارة القديمة من القوة بحيث تركت طابعها العميق على كل  
شعوب البحر الأبيض المتوسط ولكن حيويتها ذهبت بدداً ، وصارت  
الحضارة أكثر أدباً .

ودالت دولة أثينا بالتدريج ولم تعد مركز الحضارة ، ومضى صولجان  
القوة من دولة إلى دولة ولم يمض وقت طويل حتى انتقل حكم العالم القديم إلى  
الإسكندر الأكبر الذي كان إغريقياً في نظرته لكنه كان ملكاً لمقدونيا .  
ولم يمض وقت طويل بعد هذا حتى وجدت هذه الحضارة موطنها  
الرئيسي في مصر بالأسكندرية أيام البطالمة .

وخلال هذا الوقت كانت بلاد الإغريق كلها تبني دوراً جديدة للتمثيل ،  
وتعيد تشكيل الدور القديمة . ذلك أن تأثير كتاب المأساة الثلاثة الاثنيين  
العظام ، وأرسطوفان كان من القوة بحيث بقي أكبر الاهتمام موجهاً إلى المسرح

لكن الصور التي اتخذتها هذه المسارح الجديدة كانت مختلفة عن صورها في القرن الخامس . فمع أن دور التمثيل احتفظت حتى النهاية بخصائصها الرئيسية — فهي تشمل ثلاثة أجزاء منفصلة أصلاً وهي النظارة والأوركسترا ومبنى المناظر . إلا أن عمل هذه الأجزاء تعدل، فصار قوس المقاعد الحجرية أقرب إلى شكل نصف الدائرة واحتفظت الأوركسترا بمركزها المتوسط غير أن قلة أهمية الجوقة سمحت بتضييق مكانها فبرز المنظر Skene إلى الأمام ، بل حدث في بعض دور التمثيل مثل داري (أسوس Assos ، وبرين Prienne) أن عدل عن القوس الدائري عمداً ، وأخذت الأوركسترا الجديدة شكل نصف دائرة ، تنتهي بخطوط مرسومة على زاوية قائمة مع القطر .

غير أن أعظم تغيير حدث في مبنى المنظر . إذ بنى على غرار نماذج العمارة المعاصرة للنازل ، ولما كانت الجوقة قد انفصلت عن الممثلين وزاد الاهتمام بأفراد الممثلين عما كان من قبل فقد تهيأ الطريق لإقامة المسرح مرتفعاً ، وكان هذا المسرح العالي يقام عادة على صف طويل من الأعمدة القصيرة . وبرز أمام المنظر ولهذا سمي المنظر الأمامي Poscenium ، ومعنى ذلك الجزء البارز أمام المنظر . وكان وراءه الطابق الثاني للمنظر يعلوه عدد من الأعمدة تحمل سقفاً ، فترى من خلال هذه الأعمدة نوعاً من المسرح الداخلي في المسافة الواقعة بين الأعمدة وبين الحائط الأمامي لمبنى المنظر .

في هذا الطراز الجديد من دور التمثيل صارت المناظر تستخدم أكثر مما كانت تستخدم في الماضي . ويجب أن نستحضر في أذهاننا أن الممثلين كانوا يظهرون أمام مناظر خلفية بها رسوم لتوحى إلينا بوجود جدران



وأبواب ، أو لتحملنا على الإحساس بوجود مبان بعيدة منظورة . كذلك يجب أن نستحضر في أذهانتنا أن هؤلاء الممثلين تزايدت أهميتهم ، حتى كان عصر أرسطو ، فلاحظ أنهم في الإنتاج المسرحي أكثر أهمية على العموم من المسرحيات التي يمثلونها ، ولم تعد دور التمثيل معدة لمن أقبلوا على العبادة الدينية ، بقصد الإصغاء للألفاظ الرنانة ، بل صارت معدة لمن يرون في دار التمثيل مكانا للتسلية فحسب ، أولئك الذين غلبت عليهم النزعة الدنيوية ، وصبت أبصارهم إلى المناظر البهجة .

---

## الملهاة الجديدة "ميناندر"

إننا نجد الخصائص المسرحية لهذا المسرح في الملهاة الجديدة التي نشأت أيام الإسكندر الأكبر حوالي عام (٣٣٠ ق. م) ولو لم يبق لنا من هذا النوع غير الرسوم الخزفية وغيرها من الصور المرئية لمثل هذه التمثيليات فإننا نستطيع أن نقدر منحاسها وفخاها . لقد انقضى عهد الثياب الكوميديّة الغريبة القديم، واختفى الأشخاص الأسطوريون . وحل محلهم على المسرح أشخاص يرتدون ثياب العصر . تجد منهم الآباء والأبناء بالمجتمع الهلنستي ، والرقيق والطباخون والموسيقيون ومسامراتهم القديمة وفضولهم ، والزوجات الشابّات ، لاسيما النساء الخليعات . ولم تزل في بعض الأقنعة آثار الغرابة لكن الملامح كانت على العموم قريبة الشبه بالواقع ، وكان من حسن الحظ أن بقيت كذلك بعض الآثار الأدبية التي أيدت لنا الفكرة التي كوّنّاها من تأمل التماثيل الصغيرة وأكملت في مخيلتنا صورة للإخراج المسرحي . وفضلا عن العثور على مقطوعات متناثرة من آثار عدد من كتاب أسلوب الملهاة الجديدة ، فقد شاء حسن الحظ أن يكشف في القاهرة نحو أربعة آلاف سطر من كتابات أشهر هؤلاء المؤلفين وهو ميناندر . وهو قدر يكفي لأن نستخلص منه نتائج عامة فيما يتعلق بالتطور الكامل لهذا الأسلوب الفكاهي .

كان ميناندر أحد مجموعة من كتاب المسرح تضم فيلون وديفيلوس وبوسيديوس وإيلودورس . وقد ولد ميناندر سنة ٣٤٣ ق. م ومات سنة ٢٩٢ ق. م . وكان عمه من كتاب الملهاة الوسيطة ، يدعى الكسيس ، وقد ولد ميسور الحال فكان شديد العناية بسلوك المجتمعات وتهذيب الحضارة

وكانت حياة المدينة تستويه ، فدرس نماذج البشر فيها في عناية وعطف .  
وكان معاصرا وصديقا لآبيقور . فامتص بعضا من آراء هذا الفيلسوف ،  
بينما أخذ عن ثيوفراستوس عنايته برسم النماذج البشرية .

وقبل أن تنتقل إلى فحص مؤلفاته الباقية ، وهي مجرد مقطوعات مبعثرة  
يجدر بنا أن ننظر نظرة عامة إلى أسلوب المسرحية التي كان صاحب الفضل  
الأكبر في إقرارها على المسرح ، وكان هذا الأسلوب واقعيا في جوهره  
فلقد نسيت مبالغات أرسطوفان ، وصارت الشخصيات معروفة مألوفة ، ولما  
كانت الملامح كتبت للطبقة الوسطى من المواطنين ، فلا عجب إن رأينا في الحوار  
نغمة حديثة واضحة برغم ما طرأ على تقاليد الحياة من تغير كبير ، فإننا نسمع  
أشخاص الملهاة الجديدة يتحدثون عن الجرى وراء المال ، وعن أمور  
التجارة فتشتمل في كلامهم العالم الذي نعيش فيه .

وقد اختفى الضحك الصاخب مع اختفاء شطحات الخيال ، فما أندر ما كان  
ميناندر يسمح لأكثر من ابتسامة بأن تعلو شفثيه . حقا إننا هنا بصدد حالة  
عقلية هادئة متأملة تكاد تكون أصلح لمسرح المساة .

إذا أردت أن تعرف من أنت فانظر إلى القبور في المدافن ، هناك عظام  
وهناك تراب الرجال الذين كانوا ملوكا وطغاة . وحكام ، رجالات يزهون بأصنامهم  
وأملأكم ورشاقة قدودهم . لم يستطع شيء من هذا أن يذود عنهم عادية  
الزمن ، إن الموت مصير البشر جميعا انظر إلى هذه القبور تعرف قدرك .

مثل هذه المقطوعات تذكرنا بأننا قد ابتعدنا كثيرا عن الملهاة الصاخبة  
وأننا في عالم المساة الواقعية التأملية العاطفية ، التي تعرض النماذج البشرية ،  
وهنا يتضح بجلاء تأثير يوربيدس في الملهاة الجديدة . كان له أثران عظيمان  
فلقد كان إلهامه ذا أثر مباشر غلاب على كتاب المأساة الذين أتوا بعده ، وكان

ذا أثر مباشر أيضاً على ميناندر، ففي تمثيلات يوربيدس توجد ملاح وخصائص تسترعى انتباهنا منها تضيقه نطاق الجوقة ، وزيادة العناية بالأشخاص وبخاصة الأشخاص من النساء، والحبكة القصصية المعقدة ونغماته العميقة البليغة وإدخاله موضوعات الحب إلى المسرح، وإنشاؤه نوعاً من الملاحى المحزنة. لقد كان الاتجاه الرئيسى لفنه هو الانتقال من البطولة إلى الواقع ، من المثالى إلى العادى ، من ترمت المأساة إلى العاطفة فى مسرحية الاراء . ولانكر أن هذه الملاح كانت واضحة بدرجة كافية فى « هيلين » ، ولكن بقى علينا أن ننظر فى أثر واحد على الأقل من آثاره ، ويمكننا الآن أن نلقى عليها نظرة عاجلة ، لأنها تبين فى تطرف تلك الخصائص التى تلقفها فيما بعد كتاب الملهاة فى القرن الرابع . وتاريخ (أيون) « Ion » غير معروف لكن لا يكاد يوجد شك فى أنها كانت من مؤلفات يوربيدس المتأخرة ولو أدخلنا على قصتها تغييراً أو تغييرين لأمكن بسهولة أن تكون قصة لإحدى تمثيلات ميناندر . إن الموقف للمألوف موجود بها - فتاة اغتصبت فى الظلام وطفل وجدومعه بعض المجوهرات . وكل الفرق أن الفتاة هى الأميرة كريسا . والمغتصب هو الإله أبوللو . وتمضى القصة فنرى أن كريسا تزوجت من ملك يدعى اكسوتوس ولم ينجب الزوجان طفلاً . فذهبا إلى دلفى يلتمسان العون ، فيقول وحى أبوللو إن أول شخص سيقابله اكسوتوس بعد مغادرته المعبد هو ابنه والواقع إن هذا الشخص هو أيون ابن كريسا ولم تعرف كريسا من يكون هذا الطفل فتأثرها وقررت تحطيمه ولكنها منعت من ذلك ثم اكتشفت حقيقة الطفل بفضل المجوهرات التى كانت قد تركتها معه . ويظهر الآلهة فى هذه القصة كما تظهر فيها أميرات لكنهم جميعاً يتصرفون تصرف المواطنين من الطبقة الوسطى . إذ يحف بهم خيال الطبقة الوسطى وتتسم



أعمالهم بالعاطفية ويعيشون في جو هادئ مفكر ضاحك كجوديان والسهول ، فالمأساة تتحول بسرعة إلى الدراما .

فيمكننا إذن أن نقول إن أسلوب ميناندر ورفاقه قد صيغ على غرار يورپيدس ، ففي بناء مسرحياتهم وموضوعاتهم الرومانسية وفي احتفالهم بالشئون العائلية وفي خصائصهم البيانية توجد حلقة مباشرة تربط بين مأساة إلهي المدرستين والملهاة العاطفية للمدرسة الأخرى .

كانت أول مسرحية لميناندر بقيت لنا منها أجزاء هي سامية Samia ومع أن هذه المسرحية أكثر خفة ، أو قل أكثر هزلا من آثاره الباقية الأخرى ، فإنها تكشف عن الملاح الرئيسية لقنه ، ولم يصل إلينا غير جزء صغير من نصها ، غير أننا نستطيع بفضل أن نجتمع خيوط القصة : كان الحب العاطفي هو جوهرها ، وكانت الأحداث تتعقد بسبب سوء التفاهم ، وكان هذا يتيح الفرصة لتصوير الأشخاص وخلق مشاهد من الاضطراب المضحك . فترى موسكيون moscion ابن ديمياس Demeas الطبيب الحسن النية يحب بلانجون Plangon ابنة نيسيراتوس Niceratus الرجل الفقير العصبي السريع الغضب . ولد لها طفل فحشيت من حنق أبيها وأعطته لكريزيس كبيرة خدم ديمياس وتزعم هذه أنه ابنها من ابن سيدها ويمكن تصور التعقيدات الناشئة عن هذا الموقف . إذ يصاب ديمياس فجأة بالغيرة حين يتخيل أن كريزيس كانت غير أمينة مع ابنه . أما نيسيراتوس فقد كان عجولا في غضبه بحيث لم ينصت لصوت العقل ، وأما الرقيق فيحاولون إخفاء الأسرار فيؤدون بجهودهم إلى تفاقم اضطراب الموقف . ونجد في بعض الأسطر نوعا من الفكاهة الذكية السريعة القلب فترى ذلك مثلا من حديث الرقيق يارمينو إلى الطباخ : «أيها الطباخ، ليت شعري لماذا

تحمل السكاكين معك . إن ما تحدثه من ضجيج يكفى لإحالة أى شيء إلى لحم مفروم . .

ويوجد كثير من المفارقات الفكاهية حين يتعثر الأشخاص فى أمور يرى النظارة حقيقتها فى وضوح . ويوجد ما يدعو إلى العطف والثناء كما نرى فى مشهد طرد كريزيس التعسة المظلومة من بيت مخدومها . وتكثر حوادث سوء التفاهم الذى يتمثل فى الشخصية المجردة التى تحمل اسمه فى مسرحية بريكيرومينا Perekeiromne ( أى الفتاة الحليقة الشعر ) وهى ملهاة توأمين فصل بينهما ، هما جليسيريا ومسيون . وكان الأول قد ترك وحيدا فى طفولته الأولى فربته امرأة فقيرة . ثم كفله الجندى يوليمون وكان الآخر قد تبنته مرهين السيدة الثرية العجوز ، وأسرفت فى العناية به ، وأخذت المسرحية عنوانها من الفصل الذى طارت فيه الغيرة الخطأئة بصواب يوليمون فخلق رأس جليسيريا ، لكن ثورات الغيرة التى من هذا النوع لا تدوم طويلا فى مسرحيات ميناندر . وقد تصالح الاثنان بطبيعة الحال ، وبطبيعة الحال أيضا ، اكتشف جليسيريا وموسيون علاقة كل منهما بالآخر ، وبطبيعة الحال التقيا بأبهما الذى طال افتقاده .

إن القصة كلها بالغة الجمال والرومانسية ومع ذلك فهى قريبة الشبه بالحياة الواقعية ، ونستطيع أن ندين المدى الذى ساربه ميناندر بالملهاة فى هذا الاتجاه على نحو واضح إذا تدبرنا مسرحية ابتربونتيس Epitrepontes أى التحكيم وهى مسرحية غرامية أخرى تصطرع فيها الرحمة بالضحك ، ويحاول كل منهما أن تكون له الغلبة . ولما كان ما بقى من هذه الملهاة يزيد عما بقى من أية مسرحية أخرى لميناندر ، ولما كنا فى هذه الملهاة نستطيع أن نجد الأساس الحقيقى للمسرح الحديث بالمعنى العام فإنه يحسن بنا أن نقدم موجزا وافيا للقصة .

في الفصل الأول تتعرف على زوجة شابة هي بامفيلابنة الرجل البخيل سمكرينييس وكان زوجها الصارم كارسيوس شابا بالغ الجذ والاستقامة . وقد وقعت أزمة في البيت منذ زمن بعيد إذ لم تمض خمسة أشهر على زواج بامفيلابحتى ولدت طفلا ، ونحن نعرف أن هذا جاء نتيجة لاعتداء وقع عليها قبل زواجها . فقد هاجمها رجل مخمور في أحد أعياد المدينة .

وكان الاعتداء قد وقع في الظلام فلم تكن لديها فكرة عن مغتصبها من يكون ، وأخذ أحد الرقيق الطفل لعرضه في مكان بعيد ، وكان الأمر سيتم هادئا لولا أن كشف السر أونسييموس رفيق كارسيوس فصدم النبأ كارسيوس ، لكن حبه المخلص لزوجته حمله على ألا يطردها : غير أنه ترك المنزل وأسرف في التهلك والمجون . وكانت أوضح شخصية في حياته الجديدة عازقة على العود اسمها هاروتونون .

ويبدأ الفصل الثاني بظهور سيمكرينييس ، ولم يكن يدري شيئا عن الطفل فثار بصهره ، لا لأنه هجر بامفيلافحسب ، بل لسبب أهم من ذلك هو أنه يبعثر ثروته في حياة صاخبة ، ويقطع تأملاته ظمور رقيق اسمه دافوس . وسيروسكوس وهو حارق فحم نباتي . ويدخل الاثنان في جدال حتى خشن ويتفقان على عرض قضيتيهما للتحكيم ويرجوان سيمكرينييس أن يقضى بينهما . ويقول دافوس إنه منذ وقت مضى وجد طفلا لقيطا وبعض المجوهرات :

« فالتقطته وعدت إلى بيتي به وكدت أن أتناه . كان هذا ما انتويته وقتئذ غير أننا كنا في الليل . فأعدت التفكير في الأمر . كما يفعل غيري من الناس ، فاقنتعت بيطلان ما ذهبت إليه أول الأمر . لماذا أرى طفلا وأتحمل كل هذا العناء ؟ ومن أين لي بكل هذا المال اللازم للإنفاق عليه ؟ وما حاجتي إلى كل هذا العناء ؟ كانت هذه حالتى ، وفي وقت مبكر من صباح اليوم .

التالى كنت قد عدت إلى قطعاني حين قابلنى هذا الشخص . إنه حارق  
فحم نباتى ، أتى إلى البقعة نفسها ليحصل منها على بعض الجذور . وكنا أصدقاء .  
فأخذنا فى الحديث ولاحظ أنى كنت مكتئباً وقال :

« فيم هذا التفكير يا دافوس ؟ ، فأجبت : « لماذا حقاً ؟ إنى أتدخل فيها  
لا يعنينى ، وهكذا أخبرته بما وقع ، كيف وجدت الطفل وكيف التقطته .  
فسرعان ما انفجر قبل أن أتم قصتى وأخذ يصرع إلى ، وظل يردد على  
مسمى « إذا كنت تنشئ الحظ الحسن يا دافوس فاعطنى الطفل لترزق  
الثروة والحرية . إن لى زوجة كما تعلم وقد رزقت منها طفلاً لكنه مات ،  
وكان هو يعنى هذه المرأة الموجودة هنا الآن مع الطفل ، هل ضرعت إلى  
يا سير سكوس ؟ ،

ويسلم حارق الفحم بذلك . لكنه وقد سمع عن المجوهرات فإنه يطالب  
بها . ويرهن فى حديث حماسى أن هذه المجوهرات يجب أن يأخذها  
من يأخذ الطفل .

« ولعل هذا الطفل أكرم منا أصولاً . ولعله وإن ربى بين العمال ،  
يزدرى حالنا ويلتمس استعادة مكانه الاجتماعى ويستجمع شجاعته للحصول  
على مركز رفيع فيصيد الأسود ويحمل السلاح ويشترك فى المسابقات ، إنى  
وائق أنك قد رأيت الممثلين . وأن كل هذه الأمور مألوفة لك . إن نيلبوس  
وبلياس الشهيرين قد عثر عليهما راع مسن يرتدى ثوب عنزة مثل ثوبى تماماً  
فلما رأى أنهما أعرق منه أصلاً أخبرهما بكل شئ . كيف عثر عليهما وكيف  
التقطتهما وأعطاهما صندوقاً صغيراً مليئاً بالإشارات والرموز . فعرفا منه  
كل شئ . يتعلق بهما . ولقد تحولوا وهما من الرعاة فى الماضى إلى ملوك اليوم .  
فأقتنع سميكرينيس بهذا المنطق وأمر دافوس بتسليم المجوهرات . وبينما



سيرسكوس يختبر أسلابه إذ دخل أونيسيوس وتعرف في الحال على خاتم سيدة كازيسوس .

ويكشف الفصل الثالث عن طريق كلمات أونيسيوس وهروتونون إن كارسوس برغم ما يتظاهر به من بجمانة وتهريج هو رجل يذوب حزنا على زوجته . ويلعن اليوم الذي ظهر فيه على سرها لدرجة أن أونيسيوس خاف أن يظهره على سر الخاتم . إنه يعرف أن كارسوس فقد في حفل ، ويكاد يكون على يقين من أنه قد اغتصب فتاة هناك . وقبل أن يفعل أى شيء أراد أن يكتشف الفتاة ، وهنا يقدم هروتونون لمعوته : إنها كانت في الحفل حينما هوجمت فتاة شابة على ما يظهر .

« أونيسيوس : هل كنت هناك ؟ »

هروتونون : نعم . في العام الماضي في طوروبوليا . كنت أعرف على العود لبعض السيدات الشابات .

وكنت أشترك في المرح أيضا وفي ذاك الوقت لم أكن جربت الرجال أريد أن أقول لم أكن جربتهم بعد (يبتسم أونيسيوس ابتسامة العارف) الواقع أنى لم أكن أعرف وأقسم بأفروديت .

أونيسيوس : نعم . لكن هل تعرفين من هى الفتاة ؟

هروتونون : استطعت أن أسأل فعرفت أنها كانت صديقة للنسوة اللاتي كنت معهن .

أونيسيوس : هل سمعت باسم أيها .

هروتونون : لست أعرف أى شيء عنها . غير أننى لو رأيتها لعرفتها . إنها فتاة جميلة طيبة . نعم وغنية أيضا كما قالوا .  
أونيسيوس : لعلها المرأة نفسها .

هبرتونون : لست أعرف شيئا عن هذا . . . نعم إنها حين كانت معنا هناك ، سارت وحدها ثم عادت فجأة تجرى وتبكي وتقطع شعرها لقد مزقت تماما شالا غاليا رقيقا . حقا لقد صار خرقا .

واستقر رأيهم على أن تلبس هبرتونون الخاتم فإذا لفت نظر كرسىوس ، اعترفت بأنها الفتاة التي وقع عليها الإعتداء ونجحت الحيلة إذ يعترف كرسىوس بأبوته للطفل ونجحت الخطة فصار على استعداد لأن يدفع أغلى الأثمان في سبيل الحصول على حرية هبرتونون . بينما سميكرينيس ثارت ثأرته فقرر أن يأخذ ابنته إلى البيت معه .

وفي الفصل الرابع تبلغ بامفيلأ أباه ( وكان كرسىوس يتسمع إلى كلماتها ) إنها برغم مالفيته من سوء المعاملة فإنها لن تتخلي عن زوجها . وبعد لحظة تقابل هبرتونون وتتلقى الأنباء السارة وهي أن كرسىوس هو أبو الطفل . بينما كانت كلمات أونيسيوس دليلا على حال كرسىوس نفسه . « إنه ليس كامل العقل . أقسم ، بأبولو ، أنه مجنون . لقد جن فعلا أقسم بالآلهة على جنونه . أنا أعني سيدى كرسىوس . لقد أصيب بصدمة عصبية أو بشيء من هذا القبيل . وإلا فكيف تستطيع تفسير ما حدث . لقد قضى وقتا طويلا بجانب الباب في الداخل منذ هنيئة ، وقد مد عنقه ليتسمع إلى الحديث وكان أبو زوجته يتحدث معها في هذا الأمر فيما أعتقد . ولست في حاجة أيها السادة إلى وصف الطريقة التي كان يتحول بها لونه . ثم صاح قائلا « يا حبيبتي إنه شيء عجيب ذلك الذي تقولين ، وضرب رأسه في عنف . وما هي إلا اللحظة حتى قال « يالها من زوجة كانت لي وقد فقدتها الآن ، وأأسفا ، بل إنه حين سمعها حتى النهاية ودخل آخر الأمر كان يسمع من الداخل أنين وتقطع شعر و ثورة مستمرة . كان يردد مرارا « ما أشد جرمي حين

تركت نفسى أنصرف على هذا النحو فتركت نفسى أنجب ولداً من السفاح .  
كيف انعدم شعورى إلى هذا الحد وانعدم صفحتى عنها فى هذا الموقف  
التعس . لا إنسانية ولا رحمة ، ويدعو نفسه بأحط النعوت وأقساها ،  
وعيناه تتقدان بالغيظ والثورة إنى أرتجف ويتملكنى الهلع والفرع . فإذا  
رأتى — وأنا من أبلغ عنها — فى أى مكان وهو فى هذه الحالة فربما قتلتى .  
ولهذا دلفت إلى هنا فى هدوء . لكن إلى أين أذهب ، وفيم أستطيع  
أن أفكر ؟ لقد انتهى كل شىء لقد قضى على . إنه بالبواب : إنه قادم إلى  
الخارج . أى زيوس أيها المنقذ أعنى إذا استطعت .

والآن يدخل كرسىوس المسكين يعنف نفسه على كبريائه ويقرر  
أن يعرض بامفيللا عن قسوته لقد عرف أنها حقاً أم الطفل فأصابه  
شعور بالمهانة لاحد له واستشعر قوة جديدة حازمة لا عهد له بها .

ويعرض علينا الفصل الأخير هزيمة سمكرينيس فقد وصل فى ثورة  
الغضب ليختطف ابنته بالقوة فانهار أمام ما تكشف له من حقائق . فصاح  
« أقسم بكل الآلهة والأرواح ، فيسأله أونيسيوس فى سخرية قاسية :  
أونيسيوس : هل تعتقد يا سمكرينيس أن لدى الآلهة فضلاً من الوقت  
تضيقه فى التحديد اليومى الدقيق لنصيب كل فرد من الخير أو الشر ؟  
سمكرينيس : ما هذا ؟

أونيسيوس : سأوضح الأمر تماماً . إن العدد الكامل لمدين العالم يبلغ  
ألفاً تقريباً . وفى كل منها ثلاثون ألف نسمة . فهل الآلهة لا شغل لهم إلا  
إبذاء أو إنقاذ كل من هؤلاء على انفراد ؟ كلا بالتأكيد ، وإلا لعاشوا حياة  
النصب والعناء . ثم إنهم جميعاً ليسوا قلقين علينا . فقد أودعوا فى كل رجل  
شخصيته لتتولى أمره . وهذا الولي الحاضر أبداً ، هو ما يحطم رجلاً إذا فشل

فى حسن استخدا مه وبنقد آخر . ( وبقول مشيرأ إلى نفسه ) هذا هو إلهنا .  
هذا هو السبب فى نعيم أى امرى أو شقائه فاسترضه والتمس الخير على يديه  
بالكف عن فعل أى شىء سخي ف أو أحمق .

وهكذا ينتهى التحكيم بنعمة حديثة عجيبة . إن كل عناصر المسرح  
الحديث متوافرة فيها — العناية بالنماذج البشرية ، واختلاط البسمات  
والدموع ، ونمو الشخصية فى أفراد الممثلين ، ووحدة القانون الأخلاقى  
بين الرجال والنساء على السواء . بل يمكننا القول أنه يتوافق فيها بناء  
المسرحية كلها حول فكرة ، لأن ملهاة ميناندر هى فى جوهرها مسرحية  
مشكلات اجتماعية .

---



## المقلدون النخشون والمهذبون

انتقل أسلوب ميناندر إلى روما فتعلته . لكن علينا قبل أن ننقل إلى رجال المسرح اللاتيني أن نتناول في إيجاز شديد خصائص مسرح غير مكتوب في معظمه ، اتخذ أشكالا كثيرة مختلفة ، واستمر من أقدم العصور حتى أحدثها ، بعيدا عن تقاليد الملهاة القديمة والوسطى والحديثة .

ولنتذكر أن مسرح أرسطوفان كانت به بعض آثار من السخرية المازلة في ميجارا . واستمرت بقايا هذه المزيات بشكل غير واضح في الفترة التي مرت بين أرسطوفان وميناندر وما بعده . ويمكن أن نتعرف على بعض البقايا المهمة لهذه المزيات الشعبية . وتكون هذه البقايا في بعض الأحيان خافته غير مؤكدة وتكون في أحيان أخرى حاسمة مؤكدة . ومن الأمثلة على النوع الخامس المؤكد ذلك المسرح الذي كان يدعى مسرح الفلاكيس Phlyakes بحنوب إيطاليا وصقلية ، كما وجدت صورته على أوان عديدة . وظهرت في السجلات المعاصرة . وفي التمثيلات التي كان يؤديها هؤلاء الممثلون كان يستخدم مسرح خشبي ، وكان له — في بعض الأحيان على الأقل — مرتفع يمكن استخدامه للتمثيل ، وكانت ملابس الممثلين في أساسها هي ملابس الملهاة القديمة . ولعل هذه نفسها كانت مأخوذة عن المهازل الميجارية وكانت جهودهم تتركز أساساً في السخرية المازلة .

وقد قام بعض الكتاب الذين حفظت التعليقات أسماءهم لنا مثل زتون الذي علا نجمه حوالي عام ( ٣٠٠ ق . م ) بكتابة مسرحيات الفلياكس . لكن لا يتمالك المرء من الاعتقاد حين يدرس نقوش الأواني التي يظهر ( م — ١١ المسرحية )

فيها الممثلون أن معظم هذه الجهود كانت غير مسطورة . ولعلها كانت في معظمها مرتجلة . وفي معظم المشاهد التي صورت كان الآلهة والابطال موضوعاً للمزح غير الرحيم . فقد كان زوس مخلوقاً يرثى له وهيرا كليس وحشا ضارياً ، وبولو متجعلاً مختلاً . وكان زوس يظهر وهو يحرق نسلاً ليصعد به إلى نافذة السكينا ، وكان أبولو يحتضن بسقف معبد هرباً من تهديدات هيرا كليس وكانت هناك أيضاً مشاهد من الحياة العادية ، بعد تحويلها على هذا النحو إلى صورة ساخرة . فكان الرجال المسنون أغبياء وكان الرقيق مضحكين وكانت تعرض أمامنا صوراً ممتعة عامة للحياة كلها

ولقد انتشرت مهازل المحاكاة والتقليد في اتجاهين اتخذ أحدهما صورة أدبية غير مسرحية ، واتخذ الآخر صورة شعبية تتزايد شعبيتها على الأيام إذ حدث في القرن الخامس أن اشتهر ابيديكارموس الصقلي بعلاجه لهذا النوع من المسرحيات . ثم أتى هيروداس وهو من مواطني « كورس » ويظهر أنه قد عاش وكتب في القرن الثالث قبل الميلاد . ولم يبق من أعمال الاول غير عنارين وقليل من المقطوعات لكن شاء حسن الحظ أن تبقى ثمانى مراقف تمثيلية قصيرة كتبها هيروداس وهى دراسات حية صريحة للحياة وفى نفس الوقت تقريباً ألف ثيوكريتوس مسرحياته . وفيها لم يستطع أسلوبه المنمق وكياسته فى تناول موضوعه إخفاء الأصل الشعبى الذى يرتد إلى شعر الرعاة ؟ على أننا فى ذلك نبتعد باستمرار عن المسرح . ويجدر بنا أن نكون أكثر عناية بتتبع مسرح التقليد فى صور المسرحية المحددة وإنه ل يبدو أن هذه المهازل قد انتقلت من صقلية شمالاً عبر المواطن الإغريقية فى شبه الجزيرة الإيطالية إلى تارنتم ويستم ، ثم وصلت إلى الأوسكانيين حيث أنتجت نوعاً من المسرح المتحد الذى دعاه الرومان

الأسطورة الأتيلية ( Fabula Atellana ) وهو اسم مشتق من قرية أنيلا في الكمبانيا . ولا يعرف عن الأسطورة الأتيلية غير القليل . لكن هناك حقائق واضحة عنها : إنها من وحي النماذج الإغريقية ، من طراز الفاليا كيس على ما يظهر ، وصارت شائعة في روما منذ القرن الثالث قبل الميلاد ، وكانت النوع الأثير لدى روميونيس البونونز ونوفوس بعد ذلك بقرنين وقد أدخلت صور نماذج هزلية منها باكو الغي ودوسينوس الشبيه بالبلياتشو وما كوس الجشع وبابوس الشيخ . ولم تكن روح هذه المسرحيات الأتيلية شديدة الاختلاف عن المسرح الصقلي الشعبي .

---

## بلوتش وعالمه الفكاهي

كان الوحي الاغريقي في نمو المهزلة الاتيليه رمزا إلى حقيقة عامة تتعلق بالنمو: السكامل للآدب الروماني والمسرح الروماني سواء بسواء . لقد كانت العبقرية الاغريقية خلاقة، وكان الرومان أكفأ في الاقتباس بنوع خاص . لقد كان الإغريق يشعرون بحاجة فطرية للتعبير الروحي ، وكان الرومان أكثر ميلا إلى الأمور العملية . وكان من نتيجة ذلك أن بنى المسرح الروماني مما ابتدعه الاغريق . وإن اعتمدت المسرحيات اللاتينية بصراحة على النماذج الاثينية . وينبغي علينا في الوقت نفسه ألا يغرب عن ذهننا أن روما إذا كانت لم تقدم أى شيء مبتكر في أساسه ، فإن الطريقة التي بها تناولت الصور القديمة وطبعتها بطابعها الخاص قد جعلها — ولم تجعل أثينا — منتجة للنماذج التي اعتمد عليها المسرح الغربي كله فيما بعد .

وفيما يتعلق ببناء دار التمثيل ، يجدر بنا أن نلاحظ بعض الخصائص الغالبة . لقد وصل المسرح إلى روما متأخرا ، لكنه حين وصل اتخذ صورة مميزة كبناء معماري منفصل . فالأجزاء الثلاثة المنفصلة للمسرح اليوناني (النظارة ، الغرفة الموسيقية والمسرح) انكشفت وصارت محاطة بالجدران . وأمكن إحداث ذلك بحمل العنصرين الأولين نصف دائرة مضبوطتين ، وزخرفة المنظر بحيث يشغل القطر كله . وهكذا لم يعد النظارة الذين يدخلون مثل هذا الملعب يجلسون لشهود تمثيل يظهر فيه الممثلون إلى حدهما ، وليس من خلفهم غير معالم الطبيعة من بحر أو جبل . بل صاروا محاطين ببناء الملعب حتى ليصح القول بأن التمثيلات قد أصبحت من الأمور التي تمارس داخل الابنية وزاد



الإحساس بذلك بفضل الأسقف التي كانت في بعض الأبنية تغطي المسرح ، وبفضل المظلات التي كان يمكن إذا تطلب الأمر أن تنشر فوق النظارة . ولم تعد هناك حاجة إلى إنشاء ملاعب التمثيل فوق الربوات العالية . ولذلك فإن أتباع تسبس Thespis في روما نزلوا بحقائقهم من سفوح الجبال ، ومثلوا في السهول ، وفي مثل هذه الملاعب كان المنظر أفضل أثراً مما كان في الأبنية الأغريقية الأولى ، وإننا لنعرف أن المناظر كانت تعرض كثيراً على الواجهات المرتفعة المزركشة التي يظهر الممثلون أمامها : بل لقد ظهرت في الوجود ستارة المسرح الأمامية مثبتة إلى عمد على جانب المسرح . وتزل إلى أنفاق أعدت لذلك خصيصاً خلف الأوركسترا التي ضاق اتساعها ومع ذلك كان تطور هذه المباني بخصائصها الرومانية المميزة ، راجعاً في أساسه إلى النشاط المعماري أيام الإمبراطورية . فسرديات بلاوتوس أول مؤلف مسرحي لانيبي نعرفه ، بل وأول كاتب روماني على الإطلاق لم تعرض في مثل هذه المباني الفخمة . فقد كان يكتب بالمنشآت الخشبية البسيطة التي يعتمد فيها على نوع المسرح الذي كان يستخدم في الفيليا كس .

ولد تيتس ما كياس بلاوتوس حوالي عام ٢٥٤ ق . م . ومات في السبعين من عمره عام ١٨٤ ق . م ، وكان قد نشأ في اليوس . واضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق . ويبدو أنه التجأ إلى المسرح تحسباً لأحواله ولذلك كانت لكل مؤلفاته نكهة شعبية قوية . كان يريد النجاح ، وكان على الاستعداد لأن يقدم للجمهور ما يحتاجه تماماً ، وكان خشناً متعجلاً لم يلتبس بتقدير الأدباء . واكتفى بأن يضحك النظارة .

وكان في إنتاجه يستلهم مصدرين : أولهما أنه كان على إمام طيب بكتاب

الملهاة الإغريقية الجديدة . وبخاصة ميناندر . ومنهم أجاز لنفسه أن يقترض  
القصص والأشخاص والحوار . غير أن أسلوب ميناندر المذهب ما كان  
ليبهج الجمهور الروماني العادي . ولذلك كان هذا الكاتب الذي يتوخى  
إرضاء الجمهور يتوسع أيضا في الاقتراض من المهازل الآتيلية . وكانت  
هذه بدورها تعتمد على مسرحيات الفيليا كس الصقلية ، وهذه كانت متأثرة  
إلى حد ما بمسرحيات أرسطوفان . بل أن اسمه الأوسط ماكيوس أو ماكيوس  
ماخوذ من شخصية الأحمق الجشع في الاسطورة الآتيلية *Fabula Atellaia*  
وكانت النتيجة العامة خليطا عجبا لعناصر شتى . ففي مسرحيات بلاوتوس  
توجد مشاهد مصوغة على غرار الواقعية العاطفية لميناندر . ونجد مشاهد  
هزلية بأسلوب مسرحية المحاكاة وسخریات هازئة مثل ما أدخل على الملهاة  
الصقلية . أنه يعكس أسلوب ملهاة النماذج الاجتماعية لميناندر وأسلوب  
المشاهد الواقعية من مسرحيات المحاكاة . بل ويعكس أيضا مسرحية السخرية  
الهازئة القديمة كما في *Amphitryon* بل أن صور ملهاته مختلطة —  
فهي تجمع مشوش للحوار العادي والانشودة على نحو يذكرنا بأوبرا  
القصص الشعبية العاطفية القصيرة في القرن الثامن عشر .

ونكشف مقطوعاته بطبيعة الحال عن تنوع واسع لأنه يلتقط  
ما يصل إليه كما اتفق ؛ لكن يوجد في كل ما يكتب بعض الخصائص المشتركة  
فالأشخاص في معظمها نماذج بشرية مرسومة بصورة تقريبية ، وأهمها  
الرفيق المضحك ، وهو شخص متأمر نشيط الحركة وقح ، يتعرض دائما  
لخطر الضرب بالسوط أو ما هو شر منه ، وهو دائما يتدخل فيما لا يعنيه  
حاذق ماكر . وهو الروح الحركة في كل الملاحى العشرين الباقية تقريبا

كذلك يبرز الرجال من الشيوخ في شكل واضح ، وبعضهم سريع الخلق والغضب وبعضهم شفيق رحيم ، ومعظمهم على استعداد لقضاء وقت مرح إن استطاعوا ذلك ، والام ، كما تؤكد أدبيات هاملتون ، ذات تأثير بارز في هذه المسرحيات ، ويذكرنا شخصا الذي أشرب بالعاطفة والخيال ، بالفكرة العاطفية القوية دائما في مشاهد بلاوتوس . والواقع أن شروط المسرحية الناجحة عنده كانت فيما يظهر : قصة رومانسية عاطفية بها لمسة تهم القلب ، وممضة فكرية عابرة ، وكثير من المؤامرات ، يتخللها كثير من الفصول الهزلية . وهكذا وضعت خصائص المسرحية الحديثة .

وهو في غالب الأحيان يتفادى استخدام المفاجأة . فهو لا يكاد يخفي شيئا عن جمهوره الساذج ، وهذا كان يشعر الجمهور بالزهو ، لأنه يتخيل أنه من الآلهة التي ترقب حماقات الأشخاص الغارقين في لجة الخطأ وسوء الفهم . وعلى هذا النحو استطاع أن ينسج السخرية الفعالة ، ولعل هذا ما أسهم به في بناء المسرح . وما لا ريب فيه أن هذه الطريقة كانت موجودة قبل أيامه ، وهي تبدو بوضوح في مؤلفات ميناندر . وأكثر استوفان من استخدامهما في بعض المشاهد . كما حدث في ذلك الفصل المضحك في غير تجمل الذي ظن فيه كينسياس التعس في ليزستراتا أن زوجته ميرين myrrhine سوف تشبع رغبته ، بينما نعرف أنها تقصده وتسويقها أن تزيد من تعاسته فحسب . لكن هذه الحيلة لم تستعمل إلى أقصى مداها لأول مرة إلا عند بلاوتوس . وكانت طريقته المميزة أن يظهر الجمهور تماما على أسرار قصته منذ البداية . ويسمح لهم بالاستمتاع ، لا عن طريق تقديم ما لم يتوقعوا من الأحداث ، بل عن طريق الأخطاء الناشئة عن جهل أشخاص الرواية بما هو معروف لدى الجمهور .

وبعض مسرحياته لا تكاد تعدو أن تكون مهازل صاخية . مسرحية الجندي المتباهي Miles gloriosus إن قصتها معقدة ويمكن تبسيط حوادثها على هذا النحو : إن الحوادث كلها تعتمد على حماقات بيرجو پوليميس ، ذلك الرعديد الذي يدعى الشجاعة . والذي يقسم أغاظ الأيمان ويلقى أعنف التهديدات بينما هو ينهزم في حبه وتنهار روحه . نراه في أول كلمات المسرحية بينما هو يقول لأحد رجاله : لسمع درعى حتى يغلب وهجه وهج الظهيرة . فإذا نشبت المعركة يجب أن يذهل عيون جنود الأعداء الذين يقفون أمامى . لى أواه لسبى : ما أشد حزن روحه وتعاستها . إنه يرى لنفسه طول الإهمال لكم يحن إلى أن يطيح برؤوس أعدائى كأنه الإعصار .

وفي المشهد الختامى نراه ذليلاً هضياً من ضرب العصا وهو فى احتجاجاته يقسم : بحق فينوس ومارس إني لا أحمل حقدا لهذه الإهانة . لقد كنتم على صواب ، على صواب تماماً إذا أنتم أطلقتم سراحي الآن . فإني سأعتبر ذلك عقاباً عادلاً وأدع الأمر يمر . إن هذه الفكاهة تبدو تافهة فى أيامنا هذه . لكن علينا أن نتذكر أثر هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات يلاوتوس ، فى حياة المسرح فيما بعد . فلقد كانت مسرحية ميلزجلور يوسوس شخصية شعبية محبوبة فى مسرح عصر النهضة . ولولا يورجولينييس لما كنا نضحك الآن على زهو فولستاف المرح المحتال الفخور ، وكانت منيكمى (Menoechmi) من نفس النوع تقريبا . وقد حظيت بنفس الحب من رجال المسرح المتأخرين واستفاد منها شكسبير فى مسرحية كوميديا الأخطاء Comedy of Errors وفيها تنمو الفكاهة من خطأ عارض سببه وجود توأمين طال انفصالهما فى مدينة واحدة . وفى أزبناريا (كوميديا الخير) . يتقدم شاب اسمه أرجير يوس إلى أبيه ديميتيوس فيطلب إليه بعض المال ليعتاع به حظيئة شابة



جميلة اسمها فيليينوم . أعجب الأب نفسه بالفتاة فسرعان ما وافق على هذه المساعدة . لكن لسوء الحظ لم يكن لديه مال تحت يده . لأن زوجته أرتمونا تحكم وثاق حافظة النقود . هنا تأتي المؤامرة الرئيسية في الممثلة . وفيما كان بعض المال مستحقا عليه لزوجته ثمننا لبعض الخير . فنقل المال بأساليب ماكرة إلى يده . وفي آخر المسرحية كان الرجل العجوز شديد السرور بنفسه جالسا مستمتعا بفيلينوم ويكاد ينعم بأحضانها ، بينما الزوجة وقد تسامعت بالخبر تصغى وترغى وتزبد في مخبئها ، حتى تعجز عن السيطرة على أعصابها فتقتحم الحجرة وتسحبه إل المنزل .

وكان موضوع مسرحية سودولوس ( Pseudolus ) يعتمد على المؤامرات المالية التي تتوخى نفس الغاية وهي هنا تمكن كاليدورس من الحصول على محبوبته فوفيكوم . وإن كان في هذه المسرحية شخصية قد أحسن رسمها فإن شخصية ( باليو ) القواد الماكر المخادع على مهارتها شخصية تافهة . ويلاحظ أن المال يلعب دورا رئيسيا في هذه المسرحيات . ووجوده فيها باستمرار يذكرنا ، إن كنا بحاجة إلى تذكيرة ، بالطابع المادى البرجوازي للجمهور الذي يخاطبه بلاوتوس . فتوينوموس قد استحوذت عليه فكرة الكنز المدفون تحت أحد المنازل وصفقات بيع المنزل ، وتناول ( كاركيلو ) شابا لا يخلو من فقر يريد شراء أمة تسمى بلانيسيوم . فأغرى بسرقة خاتم من جندي رعيدي آخر يدعى ثيرا يونتجوموس ، وفي باكيدس ( Bacchides ) وهي إلى حد ما صورة مؤنثة من منوكيني ( Ménœchini ) ينتزع الرقيق . كريسالوس المال من فيكوبولس العجوز من أجل ولده هنا تشابه الخاتمتان . ويعود الكنز المدفون إلى الظهور أولولاريا ( Aulularia ) أي ملهامة الوعاء الصغير ، وفيها نجد صورة البخيل العجوز ( Euclio ) التي كانت عميقة

الأثر في مخيلة كثير من كتاب المسرح الذين ظهروا بعد ذلك وخاصة مولير : شخصية هارباجون في البخيل هي شخصية ( أكليو ) مطبوعة بالطابع الباريسي .

وفي هذه الملهة الأخيرة لبلاوتوس نجد شها قريبا بأحد أجزاء مسرحية ( التحكيم ) لميناندر فابنة ( أكليو ) المسماة ( فدرا ) قد اغتصبها شاب يقال له ليكونيدس في عيد سيروس . فندم الشاب على مسلكه وأحب الفتاة حبا صادقا وأراد أن يتزوجها . وتتعلق بهذا الشأن فصول المسرحية التي لا تختص بإيضاح الحيل الجنونية التي يتبعها الرجل العجوز لإخفاء ماله . وكان جمهور بلاوتوس أشبه بجمهور ميناندر في استعدادة للترحيب بموضوع رومانسي مبالغ في عاطفته ، بشرط ألا يغض هذا الجزء كثيرا من المرح الهزلي . ولا شك أن هذا العنصر العاطفي الرومانسي يجب ألا ينسى في زحمة المرح الحشن ومباريات السخرية الفيكاهية . فهو يعمر مثلا مسرحية رودونس Rudens ( الحبل ) كلها . وهي من أهم ما أنتجه بلاوتوس . ويذكر فيها القصة المؤسفة لفلايسترا التي كانت قد سرقت من بيتها وهي طفلة ( كما وصفت « مارينا » من بعد في إحدى مسرحيات شكسبير ) فوَقعت في قبضة القواد لابراكس .

وإن وصف العاصفة التي أثارها أركيتورس إله النجوم ، وكيف قذف بفلايسترا من سفينة محطمة إلى الشاطئ الذي يقع عليه بيت أبيها وكيف استخرج صياد من الأعماق صندوقا يحتوي على ذهب لابراكس والحلي التي تلبس بشخصية الفتاة ، وكيف أعيدت إلى أبيها وإلى حبيبها يليسيدميوس كل هذا يعرض في مشاهد لا تخلو من شبه بأسلوب شكسبير في ملاحية الأخيرة . وتشبه هذه في عاطفتها المسرفة مسرحية الأسرى Captivi

وهي تروى قصة ولدى فيجيو اللذين اختطف أحدهما في صباه القراصنة واختطف الآخر أحد الرقيق . ويمضى عدد من المشاهد التي تكاد تتسم بالجد ويعت في الحياة ما يحدث من سوء تفاهم . وتمضى القصة قدما حتى يستعيد الرجل الهرم ولديه . ومن مسأخر القدر أنه يجد أحدهما رقيقا عنده كان يسرف في عقابه . وتروى سستلاريا Cistellaria قصة فتاة لقيطة تعود إلى أبويها ( عن طريق الحللى أيضا ) ونجد شيئا من نفس الموضوع في كازنيا بينما في يونولوس ( القرطاجية الصغيرة ) تعاد فتانان إلى بيتهما . ويربط أيسكيديوس بين موضوع الإبنة التي طال فقدها بالحيل التي يلجأ إليها رقيق ماكر لسحب أموال رجل هرم ووضعها في يد ابنه .

ونرى ملهاة بعد ملهاة تعمر بالوان الممازل والعاطفة المسرقة والحب الرومانسى والحب الجسدى ، والخداع ، والصور الهزلية . وفي رمركاتور ( التاجر ) نجد قصة الشاب الذى يحضر معه من الخارج فتاه روديسية جميلة فيتجسس الأب عليها ويصمم على أن يحوزها لنفسه فيقنع صديقا له بشراتها نيابة عنه . ونجد تتابعا متصلا من الأخطاء وسوء التفاهم .

وإن المشهد الذى يكشف فيه ديميفو الهرم عن افتتانه بالفتاة لجاره ليسيا كوس لينطوى على روح فكاهية حقا .  
ديميفيو : فى أى سن أبدا .

ليسيا كوس : تبدو وقدمك فى القبر ، رجلا هرما عظما كايلا .  
ديميفيو : إنك لا تصدق النظر إلى . فإنى مجرد طفل ياليسيا كوس .  
فى سن السابعة .

ليسيا كوس : ما هذا الهراء ! أطفل أنت ؟  
ديميفيو : أنا طفل حقيقة !

ليسيا كوس : ويحي . لقد فقدت . لقد فهمت عقلك . وأظن أن هذه هي الطقولة الثانية أليس كذلك ؟  
ديميفيو : كلا . ليس الأمر ذاك على الإطلاق . إنى لا أكثر شبقاً مما كنت في أى يوم من الأيام .

ليسيا كوس ( متبرما ) أهذا حق . عظيم .  
ديميفيو : وبصر أحدّ مما كان في أى يوم من الأيام .

ليسيا كوس : هذا احسن .  
ديميفيو : ( فى خجل ) أكاد أخجل أن أذكر لك .

ليسيا كوس : ماذا .  
ديميفيو : إذن فليكن .

ليسيا كوس : تكلم يا رجل .  
ديميفيو : لقد ذهبت إلى المدرسة اليوم يا ليسيا كوس . وأتممت تعليم أربعة حروف .

ليسيا كوس ( مندهشا ) : ما هذا ؟ أربعة حروف .  
ديميفيو : نعم . ا ، ل ، ح ، ب .

ومع أن ليسيا كوس يضحك من صاحبه فإنه يذهب إلى رصيف الميناء ويشتري له الفتاة باسيكومبسا Pasiempasa ويرى الاثنى عاشرين إلى المدينة والفتاة تغرورق عيناها بالدموع .

ليسيا كوس : ( لنفسه ) لقد فعلت ما طلبه إلى . لقد أراد أن أشتريها له فاشتريتها . ( ليا سيكومبسا ) : ..

إنك الآن ملسكى . فيها . كفى عن هذا البكاء الشديد .  
( فى شفقة أكثر ) إنه من الحق حقاً أن تنهى جمال هاتين العيتين الرائعتين



إن ما يدعو هنا إلى القول أكثر مما يدعو إلى البكاء .  
باسيكومبسا : أرجوك ياسيدى أن تخبرنى .  
ليسما كوس : أخبرينى ماذا تريدن .  
باسيكومبسا : لماذا اشتريتنى .  
ليسما كوس : لأنفذ ما أمرت به ( بعد برهة صمت يقول فى خبث )  
لكننى سأفعل ما تأمرين .  
باسيكومبسا : إنى على استعداد لأن أرضيك كل الرضا .  
ليسما كوس : بطبيعة الحال لن أطلب إليك عملا فى غاية الصعوبة .  
باسيكومبسا : يا عجباً أرجو ألا تفعل فانى لم أتعلم ياسيدى أن أفوم .  
بعمل شاق .  
ليسما كوس : إذا وعدت أن تكونى فتاة طيبة فلن يحدث لك ما تخافين .  
باسيكومبسا : ويحى . إن هذا الأمر رهيب .  
ليسما كوس : ماذا تعنين .  
باسيكومبسا : أعنى أن البلاد التى أتيت منها كان فيها الفتيات الفاسدات .  
من اللاتى يحظين بالسعادة .  
ليسما كوس : ( لنفسه ) قسما إن حديثها وحده يساوى كل ما دفعت .  
ثمنا لها :  
بلى ذلك مباشرة مشهد من المشاهد المميزة لبلاوتوس . فباسيكومبسا  
تبادل الحب مع ابن ديمفيو ، وفى المحادثة التالية تشير إلى هذا الابن بينما  
يفهم ليسما كوس أنها تشير إلى أبيه .  
ليسما كوس : هل تغزلين .  
باسيكومبسا : نعم ياسيدى .

ليسبا كوس : الخيط الرفيع والغليظ .  
باسيكومبسا : ليس يوجد من يتقن الغزل مثلى .  
ليسبا كوس : لقد أحسنت تربيتك يا عزيزتى .  
باسيكومبسا : نعم لقد أحسن تعلينى ياسيدى :  
ليسبا كوس : ماذا تقولين إذن . إذا أعطيتك خروفا ليكون لك عمره  
مستون عاما .

باسيكومبسا : هرم إلى هذا الحد .  
ليسبا كوس : أغريق أصيل . إذا أنت عنيت به استطعت أن تقصى  
شعره بمذتهى السهولة .  
باسيكومبسا : (غير فاهمة ومتحيرة قليلا) : هذا كرم عظيم منك ياسيدى  
أشكرك أجزل الشكر .  
ليسبا كوس : لا كون صريحا معك تماما أقول لك إنك لست ملكى  
فلا تظنى أنك كذلك .

باسيكومبسا : (مدهشة) إذن أنا ملك من ؟  
ليسبا كوس : لقد اشتريتك نيابة عن سيدك . كان قد طلب منى ذلك  
باسيكومبسا : هذا جميل :  
ليسبا كوس : سيطلق سراحك . أنا متأكد من هذا . إنه يحبك  
حبا جنونيا :

باسيكومبسا : نعم لقد مضى على حبنا عامان .  
ليسبا كوس : مدهشا ماذا ؟ عامان .  
باسيكومبسا : نعم لقد تواعدنا وتعاهدنا على الغرام . فان ينظر هو  
إلى فتاة أخرى ، ولن أنظر إلى رجل آخر .

ليسيسيا كوس : ( وقد استولت عليه الدهشة تماما ) : يا إلهي وماذا عن زوجته  
باسيكو مبسا له ليست له زوجة .

ليسيسيا كوس . ليت هذا صحيح . يا عجبا : لقد حدثت بينميتة .  
باسيكو مبسا : لم أحب هذا الشاب .

ليسيسيا كوس : في بطة شاب ؟ نعم إنه حتى لم يزل طفلا .

وفي برسا Persa أي الفارس نجد من احافى التغلب على قواد في Tuculenus  
تجد حظية تطرق الحديد وهو ساخن . وفي مستلاريا ( العفريت ) نجد رقيقا  
حصيفا يوقع في خلد رجل هرم أن يئته مسكون . ونجد في ستيكوس ،  
طفيليا جائعا هو الهدف للضحك والسخرية . إن كل الأعمال المألوفة  
في روما نجدها هنا تعالج في خفة ماجنة . ولا نجد أثرا فيها لعظمة الجمهورية  
بهذا قد ترك أمر تصويره إلى المؤرخ . لقد كان بلاوتوس معنيا بأشخاص  
زمانه ، لآحين يرتدون البزة الرسمية ولا حين هم يحاربون أو يتفلسفون  
بل حينما يخرجون من أبوابهم الأمامية متجردين ويسرفون في الصراع  
العائلي بدلا من المعارك الحربية . وفي الحركة السريعة الصاخبة بدلا من  
الخطابة النبيلة .

## تيرنس والشباب الغزلون من الأغنياء

إذا كان بلاوتوس يكتب ليمتع الجمهور . فقد كان خليفته تيرنس يلتمس بكتابته تقدير المثقفين ، وإذا كان بلاوتوس يستمد أسلوبه الفكاهة من مصادر كثيرة ، فقد اكتفى تيرنس بمحاولة محاكاة أستاذه واحد هو ميناندر . ورغم أن الرجلين كثيرا ما يقترن اسمهما ، فإن بينهما فروقا غاية في الضخامة .

ولد بابليوس تيرنتيوس آخر حوالي ١٩٥ ق.م. ومات ١٥٩ ق.م وكان من سكان قرطاجة وغالب الظن أنه كان زنجي الأصل ، أحضر إلى روما في شبابه كرقيق . وقد علمه سيده ، ويبدو أنه أصبح محسوبا لدائرة صغيرة من رجال الأدب ، وأنه قد كتب ملاحيه باعترافه لإمتاع هذه الحلقة لا للحصول على تصفيق الجماهير . ولم يبق من كل كتاباته غير ست مسرحيات هي أندريا ( ١٦٦ ق.م. ) وهيبيرا ( ١٦٥ ق.م. ) وهو تونتيومورومينوس ( ١٦٣ ق.م. ) وأينوكوس ( ١٦١ ق.م. ) وفورميو ( ١٦١ ق.م. ) وأراني ( ١٦٠ ق.م. ) .

وهذا الكاتب الذي كان يدعوهم قيصر بنصف ميناندر ، اعتمد في كل فنه على الملهاة الجديدة . وكان يعتمد إلى إظهار مصادر مسرحياته . ولا يدعي لنفسه فضلا غير نقاء الأسلوب والمقدرة في حبك الموضوعات المأخوذة عن المسرحيات الإغريقية ، وكان يقول في ابتهاج إنه لا جديد تحت الشمس . فكل ما يقوله المرء قيل من قبل ، وكان أشبه بميناندر في أن هدفه كان إثارة الإبتسام لا الضحك ، وكان كأستاذه مسرفا في العاطفة ولعل الفرق



الأسامي بينه وبين پلاوتوس يتضح من مقارنة الوجهتين اللتين سارا فيهما .  
فبينما پلاوتوس يحضر تجاره وأبناء الصغار ورقية وعاهراته وبؤسائه  
في جمع صاخب هائج مانج على المسرح يحاول تيرنس أن يحظى بنظرة دقيقة  
إلى السيد الروماني الشاب الأنيق . وهذا الروماني الشهم الذي أحسن تدريبه ،  
والذي أدرك تماما قيمة آداب المعاملة ( أو على الأقل الآداب التي تواضع  
عليها مجتمعه ) والذي يتلطف على المتعة ، والذي يضيق حقا بتلك القيود  
الثقيلة التي يفرضها الشيوخ على حرته ، ذلك السيد هو مركز كل مسرحية  
تيرنس . تلك هي صورته وتلك هي الأعمال التي يود أن يكون له بها صلة  
« ما أظلم الآباء جميعا لأبنائهم ، كذلك يقول كاتيغو لنفسه في  
هو تونتيورومينوس ( معذب نفسه ) .

الذين يطلبون حكمة الشيوخ من رموسنا التي لم يخطها الشيب بعد .

ويحسبون أن عقولنا لن تحمل أثرا للشباب .

ويحكمون بشهواتهم التي مانت لديهم .

وليس بشهواتهم حين كانت حية نائرة .

فاذا رزقت ولدا في يوم من الأيام فإني أعده .

بأنه سيجدني أبامتساهلا .

مستعدا لأن أعرف خطاياهم وأن أغفرها له .

هؤلاء الشبان أشبه بفرمان عصر عودة الملكية في انجلترا ، في  
أنهم يستسيغون مذاق العبارة الطلية ، ويستمتعون بالمفارقة اللبقة .  
ولا بد أن تيرنس جعل نفسه حبيبا إليهم لا بسبب الصورة الجميلة التي صور

بها حياتهم وأمانهم ، ولكن بقدرته أيضا على صوغ العبارات الرقيقة مثل :

تختلف الآراء باختلاف الأفراد quot homines, tot sententiae

ومن هنا سالت هذه العبرات hinc illae lacriminae

وأن ثورة المحبين لتبعث القوة في الحب

amantium irae amoris integratio

هذه العبارات وأشباهاها جرت مجرى الأمثال .

وكانت أندريا فتاة أندروس أولى مسرحياته وهي تمثله كما تمثله أية مسرحية أخرى . وقد يكون من المفيد أن نتبع قصتها فصلا فصلا . نجد في أولها حواراً بين سيمو أبي بامفيلوس وبين رقيقة سوسيا . يقول الرجل الهرم أن ابنه وهو شاب كامل الخلق يوحى بأوسع الآمال وقع أخيراً في حب فتاة تدعى جليسيريوم أخت الحظية كريسيس . ولقد أصبحت هذه الفضيحة علنية لدرجة أن كريسيس الذي كان على استعداد لأن يزوج بامفيلوس من ابنته يرفض الآن إتمام هذا الزواج ، ولكن سيمو يريد أن يورط ابنه فأخذ يتصنع أنه ماض في الاستعدادات للعرس ، ثم ينسحب ويترك المسرح خاليا لبامفيلوس الذي يدخل وقد استولى عليه اليأس ، والذي نحس لكلماته بذلك الرنين الرومانسي العاطفي الذي نعرفه في ميناندر . أنه يشكو إلى ميزيس خادمة جليسيريوم حبه الذي لا تخبر ناره .

ميزيس : كل ما أعرفه . أنها تستحق منك أن تذكرها .

بامفيلوس : ينبغي أن أذكرها ؟ أي ميزيس . ميزيس !

إن كلمات كريسيس عن جليسيريوم

قد نقشت على شغاف قلبي . فعلى فراش موتها

دعيتي . ولما اقتربت منها ، ابتعدت أنت .

لكننا وحدنا وبدأت كريس تقول :  
يا بامفيلوس . إنك ترى الشباب والجمال .  
في هذه العذراء البائسة . وأنت تعلم  
أن هذا سيأج ضعيف لا يحصى  
مستقبلها ولا اسمها . بحق يدي اليمنى هذه ،  
أنوسل إليك بحق ملاكك الأثير .  
وبحق إخلاصك الممتحن . وبحق حالتها التعسة .  
أنوسل إليك ألا تأخذها  
وآلا تدعها للحشرات .  
إذا كنت قد أحببتك كما أحب أخا .  
وإذا كانت هي قد أعزتك دائما  
أكثر من أى إنسان في العالم  
واستجابت دائما لمشيتك  
فإني أتركك لها زوجها  
وصديقا وحاميا وأبا . وكل ثروتنا الصغيرة  
أتركها لك وأعهد بها إليك .  
لقد ربطت بين يدينا وماتت . لقد تقبلتها .  
وما دمت قد فعلت . فسأحتفظ بها .

هذا الوصف المؤثر أدل على ميناندر من ميناندر نفسه ، فيما ينطوى  
عليه من عاطفية ، وفي أنه يقدم لنا العاهرة ذات القلب الذهبي .  
ويقدم لنا الفصل الثانى شخصية أخرى هي شخصية كارينوس صديق  
بامفيلوس . ويبدو أنه يحب ابنة كريس واسمها فيلومينا بقدر ما يزهد  
بامفيلوس فيها . فيطرب حين يعلن صديقه عدم حبه للفتاة بينما بامفيلوس

يتلقى الأنباء السارة من رفيقه دافوس القائلة بأن ما يجري من استعدادات العرس إن هو إلا خداع ، وكان من نتيجة ذلك أن قبل بامفيلوس من جانبه أن يتصنع الرضا بالزواج . واسوء الحظ أن سيمو يسمع بأن جليسير يوم قد وضعت طفلا . وأن بامفيلوس اعترف ببنة هذا الطفل ، ولن ينقذ الموقف أنه يرفض وهو يخدع نفسه أن يصدق أن هذا لا يعدو أن يكون أكثر من حيلة تهدف إلى خداعه . ولا يكاد يتم كلامه حتى يتكلم دافوس متاهفا على أن يؤكد للرجل الهرم صحة اعتقاده ، لكن هذا الرقيق يبلغ من الإقناع أكثر من الحد الذي رمى إليه . لأن سيمو سرعان ما ينقل النبا إلى كريميس فيعيدان الاستعداد للعرس .

وفي خلال الفصل الرابع يكون كل شيء مضطربا مختاطا . فسكارينوس مغضب بما اعتبره خيانة من بامفيلوس . وميزيس مستاءة لأنها تظن أن حبيب سيدتها هجرتها . غير أن الرقيق دافوس الواسع الحيلة أبدا يخرج حيلة جديدة من جعبته ، فيأخذ طفل جليسير يوم ويقنع كريميس الهرم بأن سيمو قد خدعه . وفي هذه الأثناء يصل شخص آخر اسمه كريتيو وعن طريقه يكتشف دوكنا نكاد نحزر ذلك منذ البداية ، أن جليسير يوم فتاة أثينية أصيلة وأنها ليست غير ابنة كريميس نفسه . وهكذا صارت حرة في أن تزوج حبيبها بامفيلوس بينما سمح لسكارينوس بأن يتزوج أختها .

والموضوع في عمومه شبيه بكثير من كوميديات بلاوتوس غير أن الجو مختلف جدا . فهنا كل شيء رقيق مهذب راق . فلا توجد مشاهد هزلية صاخبة ، تحطم جو أدب المرأة ، جو العاطفية الرومانسية ، والتفكير الخلق . إن الشبان هنا أجل قدرا من إخوانهم عند بلاوتوس والشيوخ أقل استثارة للسخرية . وفكاهات الرقيق أقل صخباً . وخادمة اللحظة



اللزومة نراها وديعة كأنها اليمامة لا تفكر إلا في إسعاد سيدتها .

وأن التشابه بين تيرنس وميناندر من جهة ، والتباعد بينهما من جهة أخرى ، يظهر أن في مسرحيته الثانية هكيرا ( امرأة الأب ) وكان موضوع المسرحية يشبه في أساسه موضوع مسرحية التحكيم فإن بامفيلوس البطل قد أغرى كارها بهجران عشيقته با كيس ( Bacchis ) والزواج من فيلومينا . وشجر الشقاق بين الزوجة الشابة والحماة ، واكتشفت هذه الأخيرة سرا مظلما هو أن فيلومينا وضعت طفلا بعد زواجها بفترة قصيرة . ويتضح بطبيعته الحال — على غرار ما انضح في شأن بطلة ميناندر — أن الفتاة اغتصبت في ظلام الليل ، وثبت بفضل خاتم عثر عليه أن المختصب كان هو بامفيلوس نفسه . والقصة في أساسها هي نفس القصة . ولكن نوع الناس مختلف ومسلكتهم روماني . فالأم الرومانية بقوتها الرهيبة تظهر ملاحظها في شكل واضح . وفوق كل هذا تتضح العاطفية المسرفة التي ترتبط بالحظية ذات القلب الذهبي . فمع أن بامفيلوس بعد أن أقسم أنه لن يتزوج أبدا هجر با كيس . فإن الاكتشاف السعيد في النهاية قد تم إلى حد كبير عن طريق الجهود المخلصة التي بذلتها العشيقه فهي تفكر قائلة : « ما أعظم السرور الذي أدخلته على نفس بامفيلوس بحضورى اليوم » .

« وأى نجم سعيد أحضره ، ؟ »

ومن أى عدد من الأحزان انقذته ؟

لقد أعدت له ابنة الذى كادوا يضيعونه وأعدت إليه الزوجة التي عزم

على هجرها .

وإني لسعيدة

إني وقد كنت الأداة

التي أحدثت كل هذه المسرات  
وغيرى من العشيقات لا يشعرون نفس الشعور  
وليس هذا من صالحنا . ولا من خيرنا  
أن يسعد العشاق بزواجهم  
ولكنى رغم مقتضيات مهنتى  
لن أترك أترا للجحود فى عقلى  
لقد وجدته حين أتاحت له ظروفه ذلك  
فكان رحيما ممتعا . طيب النفس . . ويجب أن أعترف  
أن هذا الزواج كان بالنسبة إلى صدمة من صدمات سوء الحظ .  
على أنى لم أفعل شيئا لأقلل من حبه  
ولما كنت قد تلقيت الكثير من حنانه  
كنت جديرة بأن أحتمل هذه الإساءة الواحدة  
وتظهر باكيس أخرى فى ( معذب نفسه ) وفى هذه المسرحية أيضا  
نجد العاطفية المسرفة ، ومعذب نفسه هو منديموس الذى يكيدح ليفسك  
مختارا عن المعاملة القاسية التى عامل بها ابنه كيلينيا ، يقول صديقه كريميس  
« إنى إنسان أحس بشعور البشر جميعا ، . وقد أصبحت هذه العبارة تجري  
بجرى الأمثال — وبينما هو يبحث عن أمى صاحبه الخفى ، ويعاتبه  
فى دعة :

أعتقد أنك أب رحيم  
وأنه ابن يقوم بواجبه إذا عومل بحكمه ،

لكنك كنت لا تفهم طبيعته .  
وهو لا يفهمك ، وما أتعس مثل هذه الحياة  
إنك لم تكشف قط عن حنوك عليه  
ولم يجرؤ هو على أن يضع فيك الثقة  
الجديرة بقلب الأب !

لو كان ذلك حدث ، لما صرنا إلى هذا المصير !  
هذه صورة الآباء كما كان يتمثلها على نحو رومانسى عالم الشباب الذى  
يصوره تيرنس . على هذا النحو ينبغى أن يكون الآباء لو أن الحياة سارت  
على ما يرام . إن الخطأ الوحيد الذى وقع فيه كلينا هو أنه أحب انثيفيلا  
الذى كان يعتقد أنها ابنة امرأة فقيرة من كورنثا . وتتطور القصة على هذا  
الأساس فيعود كلينا إلى مسقط رأسه ، ويقيم مع صديقه كلينيقو ابن كريستيس  
الذى ينفق أمواله بسخاء على عشيقته باكيس . تقول باكيس لاثيفيلا :

إني معجبة بك يا انثيفيلا  
سعيدة أنك حرصت على الفضيلة  
حتى تحليت بها كما تتحلين بالجمال  
ولتتخل عن السماء إن أنا عجبت ؟  
لو تمنى كل رجل أن تكونى له .  
إن حديثك ينبىء عن عقل رشيد  
وحين أخلو إلى نفسى وأزن  
نهجك فى الحياة وبقية هؤلاء

الذين لا يحبون الحياة العامة ، لا أعجب  
أن تختلف أخلاقك عن أخلاقنا .  
إن الفضيلة موضع اهتمامك ، أما من نعاملهم  
فيحرمونها علينا — لأن عشاقنا  
إذ يشوقهم جمالنا — يتوددون إلينا لذلك فحسب  
فإذا ذوى الجمال ، نقلوا قلوبهم إلى أخريات  
فإذا لم نعن بأنفسنا في تلك الأثناء  
عشنا في وحدة مهجورات مبتسبات  
أما أنت فبمجرد أن توافقي على قضاء حياتك  
مرتبطة برجل واحد يناسب مزاجه مزاجك ،  
فإنه يهيك كل قلبه .  
وهكذا تجذب الصداقة المتبادلة كلا إلى صاحبه  
ولا مفرق ينسكما ولا خطر على حبكما .

وفي نهاية هذه المسرحية العاطفية يتضح طبعاً أن انثيقبلا الطيبة هي  
ابنة كريميس التي طال افتقادها .

والحظية ( تايدش ) التي تنوق إلى أن تعود فتاة حرة إلى أهلها من  
الشخصيات البارزة في مسرحية الأغوات ( Eunuchus ) وتشتمل أيضاً  
على جندي رعديد يتظاهر بالشجاعة اسمه تراسو وطفيلي لا يخلو من مرح  
اسمه جناتو فضلاً عن المجموعة المألوفة من الشبان والموضوع الرئيسي  
الذي اشتق اسم المسرحية منه يدور حول الحيلة التي لجأ إليها كيربا



حين أحب الفتاة التي اتخذتها تاييس صديقة لها . فتظاهر بأنه أغا وكان يلتمس بذلك فرصة لاغتصابها ، فإذا ظهر أنها إحدى الفتيات المفقودات منذ زمن طويل ، أسرع إلى الزواج منها . والأسلوب هنا بارع عميق قصير حاسم ، حتى أنه يفوق في تنميته أسلوب تيرنس في مسرحياته الأولى ، ولهذا احتفظت بمركزها متفوقة حتى بين مسرحيات هذا الكاتب .

وأقرب من هذه المسرحيات شيئا بكميديا بلاوتوس مسرحية فورميو Phormio وفيها يتزوج شاب يدعى أنتيفو فتاة يتيمة فقيرة يتضح فيما بعد أنها ابنة كريميس ، وشاب آخر يدعى ( فايدريا Phaedria ) يعاونه الطفيلي الذكي الذي أخذت عنه الملهاة عنوانها على التماس كل طريق غير عادي للحصول على المال اللازم لشراء فتاة عازقة كان يحبها . وتتمتع القصة بأن كريميس الهرم كان له أثناء رحلته واقعة غرام . وقد إنكشف أمره حين حاول استرجاع بعض ماله الذي سلبته منه فورميو .

ولعل أزخر المسرحيات بمخائن تيرنس هي الأخوان Adelphi وفيها نجد قصة عاطفية قد صيغت تقريبا في أسلوب المسرحية الحديثة التي تعالج المشكلات الاجتماعية . فديميا كان رجلا هرما قاسيا عجبا للنظام والسلطة وله ولدان . أحدهما يدعى كتزيفو Ctesipho وكان يريه في الريف والآخر يدعى اسكينوس Aeschinus يريه في المدينة على يد عمه ميكيو الطيب القلب الوديع الذي يدلله ، وكما ينتظر من قلم كاتب يصر أبدا على الانتصار للشباب نجد اسكينوس وإن ظل بعض الوقت محجوبا بسبب طيبه قلبه ، قد تكشف عن رجل يجمع بين أكرم النوايا وأحر المشاعر . بينما

أخوه كتزييفو المناق الذي استطاع أن يخدع أباه بحيث حسبته نموذج  
الأخلاق الفاضلة ، هذا الأخ قد اتضح أنه فاسق داعر .

والملمهة في جوهرها دراسة في التربية ، ودعاية ، هدفها أن يقنع الشباب  
الملاعنون آباءهم بأن السخاء وعدم التقيد وانعدام السلطة بحققان في النهاية  
خير النتائج .

إننا الآن قد سرنا شوطا في الطريق نحو النزعات الرومانسية الحديثة  
عن كيفية تربية الشباب . « استخدام العصا يفسد الطفل ، هذه هي فلسفة  
تيرنس . إن المسرحية العاطفية الحديثة هنا تسكتمل من حيث الصورة .

---

## سنيكا ونهاية المسرح الروماني

في مسرحية هيكليرا يروي تيرنس محزوننا كيف أن الجمهور لم يكند  
بالتفت إلى الحفلة الأولى التي مثلت فيها مسرحيته .

حين بدأت أمثل هذه المسرحية  
ارتفع ضجيج الملاكين الأشداء والراقصين على الحبل والجمهير  
للترايدة ... وأصرخات النساء  
فاضطرت إلى الخروج من المسرح قبل نهاية العرض

والواقع أن الجمهور الروماني لم يالف فن الدراما . قدم لهم ما سمج  
من مزاح خشن كما كان يقدم لهم بلاوتوس فإنهم يحتفلونه . لكن اهتمامهم  
في معظمه كان يتركز في مراقبة الراقصين على الحبل والملاكين ، بل  
والمناظر الأشد وحشية التي كانوا يشاهدونها في المدرج وهو ملعبهم المبتكر  
الوحيد الذي كانت تعرض فيه تمثيلياتهم .

وإذا كان احتفالهم بالملهاة قليلا فإن احتفالهم بالمأساة كاد ينعدم تماما .  
فمنذ العهد الهلينستي يبدو أن مصير المأساة صار يؤسف له . وطوال القرن  
الرابع وما بعده كان الكسّاب ، الواحد بعد الآخر ، يحاولون أن يقلدوا  
بروبيدس . لكن أرسطوفان كان على حق حين جعل ديونيسوس يعتقد أن  
الأمل الوحيد في المحافظة على المأساة هو القيام برحلة خطيرة إلى الدار  
الآخرة ، والعودة بأحد العمالقة الأقدمين من هناك .

ومع أنه لم يبق شيء تقريبا سواء من الجهود الاغريقية المتأخرة  
في المأساة ، أو من الجهود التي بذلت مؤخرا في روما ، فإن لدينا من العلم  
ما يكفي لإدراك أن الفن البياني المصطنع حل محل الشعر وحل الاصطناع

عمل النسيج الحي . وحلت الاستشارة محل العاطفة . فلما اضمحلت الكتابة الخلاقة أصبح للممثلين الشهرة ، وسلكوا مسلك الممثلين في أيامنا إذ صار الممثلون يصرون على تعديل الآثار الكلاسيكية الخالدة حتى تكون أدوارهم أكثر أهمية وتأثيرا .

وفي القرن الثالث كانت لهم نقاباتهم ، فاستطاعوا بفضلها التخلص من الخدمة العسكرية ودفع الضرائب . ونستطيع أن نحكم بما بقي من نقوش الآنية والتماثيل الخزفية الصغيرة أن أسلوبهم في التمثيل كان أكثر اعتماداً على العضلات والإسراف في الحركات من تمثيل أسلافهم ، وأنهم ساهموا في الحركة التي دفعت ببقايا مسرح المأساة في طريق الاستشارة . ومن نقش على آنية من القرن الرابع نرى صورة حية عن إخراج مسرحية في موضوع ميديا لعلها كتبت بعد موت يوربيدس بحوالى خمسين سنة . فنجد المسرح مايناً بالحركة والشياب الفاخرة . وهناك فكرة عن تأثير المناظر في هربة ميديا التي يحملها تنين . هنا نجد إحساساً بالقلق وعدم الثبات يناقض تماماً الإحساس بالهدوء الرائع في القرن السابق .

وفي روما نال الممثلون أيضاً مكاناً ملحوظاً ، وخاصة حوالى القرن الأول قبل الميلاد ، ورغم أنهم في أول الأمر كانوا يجندون من طبقات الرقيق فقد حازوا مركزاً اجتماعياً مرموقاً ، وأصبحوا نجوماً ، في زمانهم بل إن أسماءهم كما حدث لروسيوس قد توارثتها الأجيال باعتبارهم أساتذة في فنهم . وكان النظارة يكادون ينسون المؤلف في حين أنهم يراقبون حيل الممثل .

ولم يكن هناك مأساة لاتينية أصيلة فكانت الخطوات الأولى تتجه



نحو إنشاء هذا الفن عن طريق إعداد ترجمات . بل إن الترجمات الأولى لم يتم بها مواطن من أصل روماني . وإنما قام بها رجل ولد في تارتيم وهي مستعمرة إغريقية ، وكان في أصله رقيقاً كما كان تيرنس ، وبين عامي ٢٤٠ - ٢٠٧ ق . م . قدم ليفيوس اندرينيكوس على هذا النحو للجمهور المتكلم باللاتينية بعض مسرحيات سوفوكليس ويوريديس ، وكانت هذه قد مثلت في العام السابق ، وكانت أول مأساة تمثل في المدينة الخالدة .

وفي نفس الوقت تقريباً كان شخص يدعى ( نيقيوس Noevius ) من أهل كامبانيا ثم اعتبر مواطناً لروما قد خطا الخطوات التالية بأن أعد ما يبدو أنه مسرحيات أصلية مستمدة من المسرحيات الإغريقية ، ولما كان الممثلون يرتدون الرداء اليوناني لياليوم فقد سميت بالأساطير البالية *fabulae palliatae* وكتب مآسي تدور حول الموضوعات الرومانية التاريخية عرفت باسم *fabulae praetiae* نسبة إلى الرداء الروماني *Toga* الذي كانوا يرتدونه . وفي خلال القرن الثاني الميلادي كان أثر أثينا أكثر وضوحاً . واشتهر ثلاثة من كتاب المأساة كانوا جميعاً متأثرين بيوريديس وقد حفظت أسماؤهم . — وإن لم تحفظ آثارهم — للأجيال القادمة وهم المينيوس وبا كوفوريوس واكيوس .

ومضت السنوات وضعف الاهتمام بهذا النوع الذي اكتشف عما قليل ولم تزل توجد آثار من الفسيفساء وغيرها ، تثبت أن المآسي ظلت تمثل في مناسبات خاصة سواء في روما أم في الإقليم حتى نهاية القرن الثاني بعد الميلاد على الأقل . لكن الدلائل كلها تسكد تجمع على ما يأتي : أولاً أن التمثيل كان يجري بطريقة فردية غير متصلة . والثاني أن التمثيلات لم تكن تلاقى إقبالا على نطاق واسع . والثالث أنه أضعفتها الاستثارة المصطنعة

للتحزن وخنقها التظاهر . وحين أخرجت كليتمنسترا من تأليف اكيوس  
فى افتتاح مسرح يومى عام ٥٥ ق . م . كان خمسمائة بغل وثلاثة آلاف  
عربة فضلا عن الفيلة والزرافات بغير عدد تقضى وقتا طويلا فى مرورها  
على المسرح . وكانت تؤلف منظر موكب للأسلاب التى حملت من  
طرز واده بعد تدميرها .

وإذا فكرنا فى بعض المجهودات الحديثة فى نفس الاتجاه ذكرنا  
ما يؤكد تيرنس من أنه لا يوجد حقا جديد تحت الشمس . وأن مسرح  
اليوم لم يكن الوحيد الذى تعلم كيف يقضى على الكتابة الخلاقية عن طريق  
الرغبة فى تقديم مناظر .

وفى وسط هذه المجهودات المسرحية المتقطعة تقف مآسى سنيكا النسخ  
أو العشرة كأنها لغز قائم باق وأثر لا يخلو من عيوب . كان لوكيوس انيوس  
سنيكا من أهل قرطبة فى أسبانيا ولد حوالى عام ( ٤ ق . م ) وحكم عليه  
نيرون بأن يقتل نفسه فى سنة ٦٥ بعد الميلاد ، وكان أشبه فى زمانه بفرنسيس  
باكون . فكان كانبيا بارزا فى الفلسفة والعلوم مثله ، وكان مثله أيضاً  
فى أنه لم يسمح دائماً لعواطفه الأخلاقية بأن تتفق مع تصرفاته العملية  
والسياسية .

وغالب الظن أن المسرحيات ألفت فى أواخر حياته ، وهى تشمل تسع  
مسرحيات عن موضوعات إغريقية تقليدية هى هرقل فى غضبه ، وميديا  
والطرواديون وفيدرا وأجا ممنون أوديب وهرقل أوتيس وفوينيسيا  
وثستيس . وكتب مسرحية من نوع الأسطورة الرومانية عن موضوع رومانى ،  
وهذه المأساة العاشرة كثيراً ما تنكر نسبتها إليه . ويعتقد كثير من أساتذة  
الأدب أنها من عصر متأخر عن عصره كثيراً .

ولا يعرف هل هذه المسرحيات كان يقصد بها أن تمثل على المسرح أم أنها كانت تهدف إلى أن تكون محاولات أدبية تصلح للقراءة الخاصة .  
وَمَا يُؤَكِّد أن سنيكا كان مهتماً بالمسرح ، وأنه درس فن التمثيل ، خطاب كتبه ولو حظ أن روح شعره لا تختلف عن تلك الروح التي سادت في مشاهد المأساة المعاصرة له . ومن جهة أخرى فإن إعادة قراءة المأسى بصوت مرتفع أمام مجموعة أدبية صغيرة كانت قد استقرت حينئذ ، ومن الأسهل أن نفسر كثيراً من الخصائص التي تميز بها بناء المسرحيات لدى سنيكا بأن تعتبر المسرحيات كتمارين أدبية أكثر من اعتبارها مسرحيات كتبت للتمثيل على المسرح . ومعظم الشواهد الخارجية التي يؤيدها اختبار الآثار نفسها تثبت فيما يبدو أن سنيكا كان أول من عرف من كتاب مسرح الصالونات .

وإذا كان اللغز لم يزل غامضاً في كثير من جوانبه فلا شك في صلاحية البنيان الذي شاده سنيكا . لقد كان أدب سنيكا هو المنبع الذي استقى منه كتاب المسرح الأوائل في عصر النهضة ، ولولا تأثير كتاباته لما حصلنا في بعض الظن - على مأسى شكسبير في صورتها الآن . ولقد مر قرن كامل في فترة تميزت بالتكوين في تطور المسرح الحديث كان فيه إنتاج سنيكا هو النموذج الذي يتوخاه كل شباب الأدب في إعجاب وتقدير قد يكون رداؤه بمزقا بعض الشيء كما يبدو لنا الآن ، وقد يبدو بعض القتام على تمثاله ، لكنه كان بالنسبة لكتاب المسرح في القرن السادس عشر شخصية لا يمكن نسيانها أو إزدياؤها .

ولا فائدة من فحص مسرحيات سنيكا بالتفصيل ، لأنه في علاجه للموضوعات القديمة لم يدخل عناصر جديدة في أساسها . وكل ما علينا

أن تتأمل الملاح الرئيسية لآثاره المسرحية ، وبخاصة تلك الملاح التي كان لها أعظم الأثر على كتاب المسرح المحدثين الذين ولدوا في عصر النهضة .

ومع أنه كان يعتمد في تصوراته على يوربيدس . فإنه لا يظهر من واقعية كاتب المأساة اليوناني في مشاهد سنيكا إلا القليل ، بل إنه أكثر جنوحا إلى أن يتمسك ويبالغ في خصائص الاستثارة والميلودراما التي كانت تصاحب هذه الواقعية في مسرحيات (مثل ميديا أو رستيس) فإن عما يستهويه مشاهد الدم والتعذيب والإحساس بالخطر الدائم ، وهو لا يشعر إلا بحالة الحزن والظلام وسوء الطالع . إنه يعجب بالوعد الكامل الذي ليس في عقله شيء غير اقتراف الجرائم فتجد في رستيس قول أريوس لنفسه : —

فليسقط الآن هذا المنزل القوي البنيان الذي يملكه ييلويس الشهير

وليسحقني حتى يسحق أخى أيضاً .

وليحسّر قلبي على اقتراف جرم لن يغفره جيل من الأجيال .

ولن ينسأه جيل ، فلا أقدم على عمل

دموى كالذى يتمنى أن يفعله أخى

أنه لا ينتقم للجرائم غير جرائم أكبر

وهو أيضا يعجب بالشخصية المسرحية التي تدرك مصيرها الرهيب

دون أن يكون لهذا مبرر ظاهر ، تلك الشخصية التي تنوق إليها آلهة

الجحيم . وعلى هذا النحو تقدم ميديا قصتها .

يا آلهة الزواج وأنت أيتها الملكة الحارسة « لوكينا ،

يا من ترقبين وسائد الزواج



ويا من علمت البشر امتلاك السفن  
ليسيطر على البحر . أيها الحاكم القاسي  
لكل هذا البحر الواسع العميق . أيها المارد  
الذي يقسم يده الأيام السريعة العدو .  
وأنت يا هيكت ( Hecate ) ذات الصور الثلاث التي تلقى بأشعتها  
نظرة عجي على كل الطقة وس السرية . أيتها الإلهة  
التي أقسم بها جيسون لى ذات مرة ، والتي ينخيل إلى  
أن ميديا أجدر بأن تدعوها :  
يا عماء الليل الأبدى الذى لا ترى الآلهة دولته ،  
يامن تكمن فيك الظلال الشريرة . وأنت ياربة  
الجحيم الأسود وسيدته -

أدعوكم جميعا بصيحتى التى كتب عليها الشؤم .  
ومن خصائص أسلوب سنيكا فى مبالغاته تلك الطريقة التى يأخذ فيها مجازا  
واحدا أو تشبيها واحدا ، فيمضى به خلال حديث طويل رتيب . ومن  
خصائصه أيضا السكينة الضخمة للوعظ المجازى الرتيب أيضا . وتوجد سحابة  
ثقيلة من التشاؤم تخيم على هذه المسرحيات ؛ لكنه تشاؤم تعوزه الحيوية ،  
تشاؤم يزحف فى اكتئاب ويجر ساقيه فى ثقل فى سيره الطويل . وإن فى الظلام  
للإلهام ، فسواد الأبنوس قد يكون له بعض صفات الضوء . أما تشاؤم  
سنيكا فهو متبعض وكفى .

غير أنه لا يمكن إنكار أنه كان فى ميدانه المختار ، ميدان التعبير البيانى .  
يتمتع بأكثر من جانب من جوانب المهارة . فهو فى هجائه الذى لا ينتهى ،  
وفى حوارهِ الملهب السريع . وفى جوقة المتأمل ، كان قادرا على أن يوقد

شررا قد يكون في ذاته غير ذي دفء، غير أنه يستطيع فيما بعد أن يشعل  
لهيب العاطفة . ففي « هرقل غاضبا » يقول البطل في أسلوب بياني :

أى مياه من نهر تانيس ، أو من النيل ، وأى فيضان

من نهر الدجلة الفارسي ، أو الراين ، أو التاج

المتدفق على شاطئ إيريا الذهبي الغني

يستطيع أن ينظف تلك اليد اليمنى ؟ ولو أن ما يوتيس البارد

قد أغرقني بأمواله القطبية ،

أو لو مرت أمواه المحيط جميعا بهاتين اليدين ،

لظلتا ملوثتين بالدم .

لقد اصطدم الصوان بالصلب هنا . ولم تزل الشراره باردة

غير أن اللهب يأتي منها .

هل تكفي كل أمواه المحيط لغسل هذا الدم .

بحيث لا يكون له في يدي أثر ؟

كلا . هذه يدي تحمل البحار نجسا ولوثا

وتحمل الأخضر منها أحمر

ومن حيث شكل مسرحيات سنيكما نجد أنها تشترك مع مسرحيات  
تيرانس في أنها تقيم صرحا قدر له البقاء حتى القرن التاسع عشر .  
ومسرحياته جميعا تنقسم إلى خمسة فصول شكلية . وتندمج المقدمة الإغريقية  
القديمة في الأحداث ، وكانت طريقة تيرانس كذلك في أساسها ، وإن كان  
يزيد على ذلك فصل المقدمة من جسم المسرحية ، وجعلها لسان حال الشاعر

كما كانت الفواصل الجماعية عند أرسطوفان. وهكذا تقرر بصورة محددة شكل  
المأساة والملمهة ذات الخمسة فصول .

ويستبقى سنيكا «الجوقة»، ويستزيد من تلك الاتجاهات التي سبق أن  
لاحظناها في تمثيلات سوفوكليس وإيرويديدس على الأخص . والآن نشيد  
الجماعية في مأسية والتي وهب بعضها جمالا هادئا هي في عمومها غير  
موصولة ، أو قليلة الصلة بالحوادث الموصوفة في الأحداث الرئيسية . ولقد  
أصبحت الجوقة الآن في أساسها مجرد أداة لشغل الفواصل .

وفي الحوار يبدو أن الخطب الطويلة تتبادل مع مقطوعات من المساجلة  
السريعة ، حيث نجد شخصيتين تتساجلان في نحو خمسين أو ستين سطرا .  
وهكذا نجد ما يلي في هرقل غاضبا :

ليكوس : هل أنت نغورة إلى هذا الحد بزوج فقد في جهنم ؟

ميجارا : لقد دخل جهنم حتى يتساق منها إلى السموات .

ليكوس : لكنه الآن قد سحق تحت وطأة الأرض الثقيلة

ميجارا : إن الظهر الذي حمل السماء لا ينوء بأى حمل

ليكوس : سأجبرك اجبارا

ميجارا : لا يمكن اجبار شخص لا يجفل من الموت

ليكوس : لكن خبرني أية هدية ملكية أعدها للاحتفال بزواجنا

ميجارا : موتك أو موتى

ليكوس : أيتها الحقاء ستموتين

ميجارا : إذن سأقابل زوجي .

ليكوس : هل تقدرين عبداً فوق ما تقدرين تاج الملك ؟  
ميجارا : كم من الملوك قتلهم العبد ؟  
ليكوس : لماذا إذن يخدم ملكاً ويحمل نيراً ؟  
ميجارا : كفى عن كل الأوامر القاسية — وماذا تكون الفضيلة  
من بعد ؟

مثل هذا الحوار السجال (Stichomythia) يعتمد على الحوار اليوناني .  
ولما بولخ فيه لعب دوره أيضاً في إيجاد مسرح المأساة في عصر الإزائيث .  
إن الدفعة التي بدأت بأسخيلوس وأسلافه الأقربين قد بلغت بسنيكا نهايتها  
المثيرة ، على الأقل فيما يتعلق بالخط المباشر للتطور من أثينا إلى روما .  
صحيح أن بعض الروافد حملت تيار المسرح اليوناني إلى البلاد البيزنطية  
حيث نجح تأثير يوربيدس على ما يظهر في إنتاج سلسلة من المسرحيات  
تعتمد في مبناها وأسلوبها على الإغريق . لكنها توجه جل عنايتها  
إلى الموضوعات المسيحية . من هذه المسرحيات «آلام المسيح» التي يرجع  
تاريخها إلى القرن الحادي عشر بعد الميلاد . وهذا التيار من النشاط  
المسرحي ، مهما يكن من أهميته ، لم يكن له أثر مباشر على النمو العام للمسرح  
الغربي . فمن روما تلقى كتاب عصر النهضة الأوائل المعرفة بالمسرح الإغريقي  
بطريق غير مباشر . وكان سنيكا وتيرانس وبلاوتوس هم الأساتذة المعترف بهم  
والذين يحتذى الكتاب حذوهم . غير أن ثمة تطوراً آخر للمسرح الروماني ، له  
تطابق مع مسرحيات هؤلاء الرجال الثلاثة ، وفرض طابعه على ملعب  
التمثيل الذي ظهر فيما بعد . وبين القرن الثاني والقرن الرابع من عصرنا



أنتجت روما قليلا أو قل لم تنتج شيئا من الأدب المسرحي . لكن المسرحيات المأجنة واصلت نشاطها في همة ونجاح . ومن المأساة جاء التمثيل الصامت ( Pantomimus ) وهو نوع من الباليه تنشد فيه الفرقة كلمات بينما يقوم ممثل بأداء الأدوار واحدا بعد الآخر . ويبدو أن هذا كان في أساسه لعبة يلهو بها البلاط الإمبراطوري المتحلل ، ولكن مهازل المحاكاة ( mimus ) كانت تظهر قطعا أمام جمهور أكبر . وكانت هذه المسرحيات تختلط بذكريات المهازل الاتيلية والمهازل الإغريقية الأصلية . فكانت متنوعة في طابعها ، وكانت أحيانا تأخذ شكل ملهاة الضرب والتعثر ( knock-and-tumble ) . وأحيانا تعرض مسرحيات من نوع الملهاة المحزنة ، وأحيانا تستطيع أن تمثلها فرقة صغيرة تتكون من ستة من الممثلين المتجولين المسلمين . وأحيانا تتطلب خدمات فرق تبلغ في حجمها الفرق اللازمة في ملهاة موسيقية حديثة .

وحينما سقطت روما أمام غزو البرابرة في بداية القرن الخامس كان هؤلاء الممثلون الهزليون يكثر من عرض تمثيلهم في طول الإمبراطورية وعرضها . ولا غرو أنهم لقوا أيا ما سوداء في الظروف الجديدة ، فلم يكن القوط ولا الوندال ولا الهون على استعداد لتقدير حتى هذه الجهود المسرحية البدائية . وكانت الكنيسة غاضبة من الطريقة التي وضعت بها طقوسها موضع السخرية على المسرح ، فلم تكف عن الثورة على هذه المسرحيات ، غير أنه يبدو أن هؤلاء الممثلين واصلوا عملهم حتى في عصور الظلام . فإن من آخر الآثار المصورة للمسرح الكلاسيكي لوحة عاجية تنتمي إلى القرن السادس ، بها مشهد رسم بطريقة النقش البارز يرينا بطلا

هزليا وسط مجموعة من الرقيق المضطحين ذوى الزموس الصلغاه الذين  
يؤدون دورهم بحركات عضلية . إلى هذا المصير صار تراث أسخيلوس .  
غير أنه نما من ذلك فيما بعد عصر زاهر للمسرح الشعبي . وإذا كانت هناك  
صلة مستمرة بين عالم المعابد الإغريقية والرومانية ، والعالم الذى تسيطر  
عليه نخلة الكاتدرائية القوطية ، تلك النخلة العجيبة ، فإن علينا أن نبههم  
عن هذه الصلة فى حركات الممثلين الزرية التى يؤسف لها .

---

## الجُزءُ الثَّانِي

### المسيحية الدينية والدينية خلال العصور الوسطى

هكذا سار المثلون المقلدون الرجل في طريقهم إلى الظلام . وإننا  
لنستطيع أن نلهمهم من وقت إلى آخر يسلون الجماهير الملتفة حولهم في القرى  
والملاك الحشنين لحصون العصور الوسطى ، بنكاتهم وشعوفتهم وألعايمهم  
البهلوانية .

غير أن الطريق الذي سلكوه كان طويلا معتما كثيرا التعاريج ، قبل أن  
يعودوا إلى الظهور أمامنا ثانية في وضوح ، وفي خلال العصور المظلمة  
فقدوا إشاراتهم وحركاتهم العضلية المفتعلة .

وكنا نجد هنا وهناك في أديرة الرهبان والراهبات شخصا يرتدى  
السواد ، عائدا من صلواته ومواعظه ، يستل من الخزائن البلوطية مخطوطا  
من تأليف ( تيرانس ) وهو إذ يفعل ذلك يهذى ضميره بأن يتذكر أن  
اللغة اللاتينية الجديدة ، قربان إلى الله ، وأن تيرانس أستاذ في أسلوبه  
اللاتيني .

وأحيانا كنا نرى قسيسا صالحا ، أوراهابة تقية تزيد عن ذلك شيئا  
في الجسارة فتحاول في خلوتها أن تقلد تيرانس ، فتكتب صفحات قليلة  
من الحوار المسرحي . ويمكننا أن نتصور أن سطورا من هذا الحوار  
كانت تتلى من آن إلى آخر بين الجدران المغلقة للدير ، بينما قلوب النظارة

الصغيرة ترتجف بين العواطف المتصارعة : بين السرور بالجرأة على  
الإشتراك في تمثيلات شديدة الارتباط بالوثنية ، وبين الخوف من أن هذا  
قد يكون مجرد طعم وضعه الشيطان ليضل به الغافلين .

ويشهد بقراءة تيرانس وتقليده ، تلك التمثيلات الصغيرة الساذجة التي  
كتبها راهبة في القرن العاشر في جندرزهايم في سكسونيا ، كانت تدعو  
نفسها هروتزفيتا أوروزفيتا . ولم تدعنا في شك من أنها بدأت عملا  
مسرّحيا لكي تعطى لآخواتها مادة دينية بالطريقة التي يتبعها أصحاب  
الكوميديا الرومانية في قصص الغرام والمؤامرات المريبة .

« إن كثيرا من الكاثوليك — وما نستطيع أن نبرى أنفسنا —  
قد استهوتهم الرشاقة الطلية لأسلوب الكتاب الوثنيين ففضلوا قراءتها على  
قراءة الكتب المقدسة . وهناك آخرون كانوا برغم حبهم العميق للكتب  
المقدسة وزهدهم في معظم الآثار الوثنية ، يستثنون مؤلفات تيرانس من  
وقت نسكهم ، ويستهوهم أسلوبه بحيث يتعرضون لأن تصيدهم مادته بضلّاته ،  
من أجل هذا لم أتردد وأنا صوت جندرزهايم القوي في أن أقلد في كتاباتي  
شاعرا قرى شعره على أوسع نطاق . وهدفى أن أجد في حدود ما تمكّنتني  
مواهبى — عفاف العذارى المسيحيات ، في نفس الصورة الفنية التي  
استخدمت في وصف الأعمال المنحجلة التي قامت بها النسوة المبتذلات . »

والمسرحيات ذاتها مسرفة في القصر . ومن الصعب أن نجزم بأنه كان  
يراد بها التمثيل . غير أن وجود مشاهد يتطلب عرضها أن تمثل بصورة  
بصرية قبل أن تفهم ، قد يوحى إلينا بأن راهبات جندرزهايم قد أحيوا  
أمسياتهن الشتوية بمحاولة التمثيل شخصيا . وما يمثل هذه السلسلة أكمل تمثيل



مسرحية ( دلكتيوس Dulcitius ) التي تروى استشهاد العذارى المسيحيات « أجاني » و « كيونيا » و « إيرينا » . وتظهر هذه الفتيات أولا وهن يرفضن أمر الإمبراطور دقلديانوس لمن بالزواج ، وثارت ثأرته ، فألقى بهن في السجن تحت حراسة الحاكم دلكتيوس . فأصاب جمالهن قلب هذا الحارس بالحب . فأمر جنوده بوضعهن في حجرة يكون الوصول إليها أسهل ( الحجرة التي تؤدي إلى الخروج من الممر الذي تحفظ فيه الآنية ) : وهناك يذهب لاغتصابهن . غير أن معجزة تحدث ، فيظن الأواني فتيات . فيقبلها بحرارة ويتلوث وجهه بالسواد . وهكذا يصير أضحوكة ، وتبعث هذه المعجزة معجزات من نوعها . لكن في النهاية يقتل الكونت سيسينيوس العذارى المسيحيات : فتحرق أجاني وكيونيا وترى إيرينا بالسهم .

إن الخلط بين المأساة والمهابة له مذاق مسرحي محدد . وإذا اعتقدنا أن هذه المسرحيات يقصد بها حقا تمثيل الهواة لها ، فإننا ندرك ولو على نحو خافت أن روح تيرانس احتفظت بها في بيئات تختلف أوسع الاختلاف عن البيئات التي استمتعت بها في روما الوثنية . ولم يكشف لنا القرن العاشر عن شيء أكثر من هذا امتاعا ولادلالة .

غير أن مثل هذه النواحي التمثيلية - كما تصورها مسرحيات هروزييتا ، لا توضح لنا التيار الرئيسي لتطور مسرحي . قد تكون من أسباب انتهاء مسرح العصور الوسطى ، لكن المسرح الغربي الجديد نما من مصدر آخر وبطريقة أكثر تواضعا .

### الطقوس الدينية والدراما

كثيرا ما رويت قصة تطور المسرح من الطقوس الدينية وإن ظلت بعض أجزائها مجهولة . ومع أن اهتماما كبيرا وجه إليها فلم تزل هناك نواح

غير مفهومة ولم تزل الخطوط الرئيسية للتقدم بحاجة إلى من يهتدى إليها ويتبعها .

من المعروف الآن أنه بعد المحاولات الخسبة للإغريق ، وتقليد الرومان لهم ، فإن المسرح في القرن العاشر بدأ بدءاً جديداً في صورة تمثيلية صغيرة من أربعة أسطر ، أدخلت على قداس عيد الفصح ، وكتبت بوحى الكتاب المقدس إذ جاء في إنجيل القديس مرقس مايلي :

« ... ولما دخلن القبر رأين شاباً جالساً عن اليمين لابساً حلة بيضاء فأندهشن ، فقال لمن لا تندهشن أنتن تطلبن يسوع الناصري المصلوب . قد قام ليس هو هنا : هو ذا الموضع الذي وضعوه فيه . لكن اذهبن وقلن لتلاميذه ولبطرس إنه يسبقكم إلى الجليل هناك ترونه كما قال لكم ... »

هنا نشعر كأننا نحن أمام موضوع قصة : وهكذا تتكون صورة المسرحية . فهذا قسيس يرتدى عباءة بيضاء يجلس بجوار المذبح . حيث نشر قماش فوق صليب : ويتقدم ثلاثة قساوسة آخر نحوه ، فيقول لهم « من تطلبن في القبر ، أيتها النسوة المسيحيات ؟ » فيجيبه الآخرون في صوت واحد « يسوع الناصري المصلوب ياساكن السموات » ويرفع أولهم القماش وهو يجيب « ليس هنا . لقد قام كما قال . امضين وأذعن هذا . قام من قبره ... »

هذه هي الدراما كاملة برمتها . لكننا على قصرها ، مسرحية لاشك في ذلك . فلدينا مكان محدد بوضوح . هو القبر . والحوار القصير فضلاً عن ذلك ، بما أضيف فيه إلى نصوص الإنجيل ، إنما يضيف تلك الألفاظ التي لا غنى عنها في المسرح . ويبين الحوار للنظارة الأدوار التي يمثلها

الممثلون . ويوحى بالحركة المناسبة فلم يعد القساوسة الثلاثة قساوسة بل أصبحوا نسوة مسيحيات هن المريمات الثلاث ، وأصبح القسيس المنفرد ملاكا في المدى القصير للحركة .

وهكذا ولدت الدراما الطقسية ( Liturgical Drama ) وهي تلك الصورة المسرحية التي ظهرت في العصور الوسطى ، والتي كان فيها الحوار والحركة يكونان جزءا من الطقوس العادية ، أو الصلوات التي تقام في ذلك اليوم . ولا بد أنه منذ البداية الأولى أخذ ينمو بطرق متعددة منها إدخال المحاكاة والتقليد في الحركة واستخدام الأمتعة والملابس المناسبة ، والتوسع في القصة البسيطة عن طريق إضافة حوادث لها صلة بها .

ولما كانت هذه المسرحيات جزءا من الطقوس ، فقد كتبت باللاتينية . ولا بد أن تمثيلها كان يحتفظ دائما بطابع كهنوتي . غير أنه يوجد كثير من الشواهد التي توضح أنه بمضى السنين أخرجتها زخرفة الصورة عن شكلها البسيط الذي يقع في أربعة أسطر فصارت ، شيئا أكثر تعقيدا بكثير .

ونجد في القرن العاشر أنه صدرت فعلا تعليمات تبين المسلك الذي ينبغي أن يتبعه الممثلون الكنسيون . فعلى القسيس الأول أن يقترب من القبر دون أن يلفت الأنظار إليه . وأن يجلس هناك هادئا . وفي يده واحدة من سعف نخل ، وعلى الآخرين أن يسيروا إلى صحن الكنيسة في رقة يسرن الهويناء كن يبحث عن شيء ، ويأتين على القبر كأنهن ضلن الطريق إليه . وتبين الشروح التي أضيفت فيما بعد إلى شتى النصوص كيف حدث التوسع في حركة المحاكاة بينما زادت الكلمات اللاتينية التي يستخدمها الممثلون . وإليك مثلا نموذج من النص الذي لم يزل

حقيقيا . وهو يوضح كلا التطورين . إن المريمات الثلاث يندبن حظن  
فى أسمى وحسرة :

مريم المجدلية : ( هنا تتجه إلى الرجال وذراعاها ممدودتان ) أى  
أخوتي ( ثم تلتفت إلى النساء ) أى أخواتى : لقد ضاع  
أملى ( وهنا تضرب على صدرها ) أين عزائى ؟ ( ترفع  
يديها ) أين سعادتى كلها ؟ ( هنا يميل رأسها وتلقى بنفسها  
عند قدم المسيح ) أى سيدى .

مريم الكبرى : ( هنا تشير إلى مريم المجدلية ) أى مريم المجدلية  
( ثم تشير إلى المسيح ) تلميذة ولدى الرقيقة ( تعانق  
المجدلية وتلف ذراعيها حول عنقها ) ابك معى حزنا  
( تشير إلى المسيح ) على ولدى الرقيق ( تشير إلى مريم  
المجدلية ) وموت أستاذك . ( تشير إلى المسيح ) موت  
هذا ( تشير إلى المجدلية ) الذى كان يحبك أعظم الحب  
( لا تزال مشيرة إلى المجدلية ) والذى حمل عنك كل  
خطاياك ( تدع ذراعيها تزلان ) حملها عنك ( تعانق  
المجدلية كما سبق . بينما هى تقول ) أيتها المجدلية يا أرق  
النساء .

مريم المجدلية : ( تحيى مريم الكبرى بيدها ) يا أم يسوع المصلوب  
( تبكى ) إني أبكى معك على موت المسيح .

مريم أم يعقوب : ( هنا تأتى بحركة واسعة للنظارة ثم تضع يديها أمام  
عيניה ) من يستطيع أن يكف عن البكاء حين يرى



مريم أم المسيح ، في مثل هذه التعاسة ؟ ( تقول هذا وهي تضرب على صدرها ) .

وتدل التوجيهات المسرحية هنا على طريقة مرسومة لتفسير الأدوار . وهذا بالضبط ما كان لنا أن نتوقعه ما بقيت المسرحيات محصورة بين جدران الكنيسة ، مرتبطة بالصلوات الكنسية ، ويقوم بتمثيلها رجال الكنيسة .

إن الإشارة السابقة إلى المسرحية القصيرة الطقسية في القرن العاشر مأخوذة من مخطوط إنجليزي ، وكان أقدم ما ورد إلينا من « من تطلبين » قد أتى من فرنسا . والمقابلة الأخيرة التي أوردناها هنا مأخوذة من نص إيطالي . بعد ذلك بعدة قرون . وهذا يثبت أولا : أن مسرح الطقوس كان ينتشر على رقعة جغرافية شاسعة . ثانيا : طول الوقت الذي ظل فيه هذا المسرح من « يزات الاحتفالات الكنسية » . فحيثما استقرت العقيدة الكاثوليكية : المسرح الطقسي ، وغالب الظن أن الزيادات التي أضيفت على الحوار الأصلي ، وكذلك إضافة نصوص جديدة ، تمت هنا وهناك وانتقلت من قطر إلى قطر بفضل آخر الدوليين الحقيقيين ، أعني رجال الكنيسة ، الذين لم يدينوا بالولاء لأي قطر بعينه ، والذين صاروا بفضل لغتهم اللاتينية في دارهم ، سواء أكانوا في باريس أو ونشستر أو روما نفسها .

ويمكن تصور الزيادات التي تمت طبيعيا حول مشهد القبر البسيط . وفي نهاية الحوار الأصلي ذي الأربعة أسطر ، طلب إلى المريمات الثلاث أن يعلن عن قيام المسيح . وكان من الطبيعي أن تنفذ هذا الأمر كان أول ما أضيف من المشاهد ، وفيه نرى فرقة المرتلين وكأنها جماعة حواريين .

أو حينما يمثل شخصان من فرقة المرتلين دورى بطرس ويوحنا . ولكن الإنجيل يصف لنا كيف يسرع هذان الرسولان إلى القبر ، وكيف أن يوحنا سبق بطرس في الوصول أولا إلى القبر ، وهذا يضيف إضافة كبيرة إلى الحركة المسرحية . وثمة منظر آخر هو ظهور المسيح بعد بعثه أمام المجدلية ، فتحسبه بستانيا ( هورتو لانوس ) . وبعد ذلك يأتي مشهد نرى فيه المريمات يشتتين الطيب والحنوط من بائع التوابل .

وهكذا نمت المسرحية الطقسية ، وأوجدت تدريجيا طريقها الخاصة المميزة في العرض المسرحى . ففي أول الأمر لم يكن يلزم لها من مكان غير المذبح ، على أنه القبر ، أو إقامة هيكل خاص داخل الكنيسة يمثل هذا القبر . لكن حتى في ذلك الوقت كان محن الكنيسة كله يعتبر جزءا من المسرح . لأن المفروض أن المريمات يأتين من مكان بعيد ويسرن الهوينا إلى الملاك . وكان فصل إعلان البعث يتطلب الحركة إلى مكان ثان . وكان مشهد البستان يتطلب مكانا ثالثا . وحين يقفن لشراء الحنوط كان يلزم إيجاد كرسي لبائع الحنوط .

وهكذا تطور المسرح الأول للعصور الوسطى وتميز بثلاث ميزات ، دون أن يكون هذا عن عمد أو تدبر . وهى ا — اختلاط النظارة والممثلين — إقامة سلسلة من المنصات أو الأبنية الصغيرة لتدل على بعض الأماكن ( القبر البستان — متجر بائع الحنوط ) ج — استخدام الحيز المكاني الذى يقع بين هذه المنصات ، أو الأبنية كمكان التمثيل . وعلى هذه الأسس قدر لمسرح العصور الوسطى كله أن يتطور خلال القرون التى مضت بين القرن العاشر والقرن الخامس عشر .

## المسارح الطقسية تحترق من قيودها

من الجلى أن الهدف الأصيل لرجال الكنيسة في استحداث المسرحية الطقسية كان جعل الحادث الرئيسى فى القصة المسيحية أكثر واقعية وأغنى بالحياة أمام جمهور المصلين : ذلك بأن أهل العصور الأولى من القرون الوسطى كان بهم ظمأ إلى التسلية من كل الأنواع . ولا غرو أن التمثيلات الصغيرة كانت إلى جانب العبادة ممتعة أيضاً . ولا غرو أيضاً أن القساوسة أنفسهم شعروا سرا بشيء من السرور فى اشتراكهم فى التمثيل كرهافة .

وهكذا أدى الضغط من الداخل ومن الخارج إلى كفالة التعقيد السريع للمسرح الجديد البسيط .

وبعد أن أعدت قصة « الفصح » كان من الطبيعى أن تستغل قصة « الميلاد » أيضاً استغلالاً مسرحياً بعد أن يبدل بسطر الافتتاح « من تطلبن فى القبر أيتها النسوة المسيحيات ؟ » هذا السطر « عن تبحثون فى هذا المكان أيها الرعاة ؟ » وهنا كان تقدم الحوادث أسرع ، ونسمع عن قساوسة يؤدون دور الموالدات . ونسمع عن إدخال ثور وحمار ، ونسمع عن إدخال آلات مسرحية بسيطة لتمثيل النجم ، ويصبح هيروود شخصاً من أشخاص المسرحية . ويدخل إليها الثلاثة المجوس . وبذا تنمو التمثيلية فتصير مسرحية ذات عدة مشاهد . وكانت الخطوة الثانية أيضاً خطوة واضحة . فالمشاهد لم تزل تكتب باللاتينية للممثلين المتفرقين ، وهى لاتزال تابعة للكنيسة . لكنها لم تعد مجرد نمو للصلاة فى الكنيسة . بل إنها كلما نمت وتعمقت خرجت

من الكنيسة نفسها وصارت تمثل في الهواء الطلق . وهنا نلتقى لأول مرة في مسرح العصور الوسطى بشيء ذي قيمة مسرحية حقا هو ( آدم ) المسرحية الإنجلونورمانية في القرن الثاني عشر . ومن حسن الحظ أن التوجيهات المسرحية في المخطوط الأصلي تشير بوضوح عجيب إلى الطريقة التي أريد أن تمثل بها هذه المسرحية .

علينا أن نتخيل أننا نقف خارج كاتدرائية عظيمة من كاتدرائيات الشمال . على الدرج المؤدى إلى الباب الغربي ، أقيمت منصة بستائر وأقمشة حريرية معلقة حولها ، على ارتفاع يجعل الأشخاص هناك من أكتافهم فصاعدا ظاهرين .

هذا المكان يمثل الفردوس ، وهنا يظهر الرب ويدعى هنا باسم عجيب هو الصورة ( Figura ) وهو يرتدى لباسا كهنوتيا رسميا . ويأق أمامه آدم في جلباب أحمر ، وأحواء مرتدية رداء نسويا أبيض حوله رداء حريري أبيض . والكاتب يحدد أوامره في وضوح .

( لابد أن يكون آدم حسن التدريب ، فيعلم متى يجب ؟ وألا يبطئ . في الإجابة أو يسرع فيها على نحو مسرف . ليس هو فحسب ، بل يجب على جميع الشخصيات أن تمرن على الكلام بثبات . وأن تلائم بين الحركة وبين موضوع الكلام . ويجب ألا يدسوا مقطعاً من عندهم أو يحذفوا مقطعاً مما ورد في النص . لكن عليهم أن يلقوا كلامهم في ثبات وأن يرددوا ما كتب لهم في نظامه الدقيق ، وعلى من ينطق بكلمة الفردوس ، أن ينظر إليها ويشير ناحيتها )

إن التوجيه الخاص بالإشارات يذكرنا بالحركات الكنسية المفتعلة التي كان



إلى المريمات الثلاث اتخذها . ومن الواضح أن التمثيل المراد هنا شبيه  
بتمثيل القساوسة أمام مذبحهم .

يعطى الرب أوامره إلى آدم وحواء — ثم يذهب إلى الكنيسة بينما هما  
يسيران في الفردوس مستمتعين به . وفي نفس الوقت يهرع عدد من الشياطين  
خارجين على الأرض الفضاء *per plateas* التي تقع أمام منصة الفردوس  
مباشرة . ويحاولان إغواء آدم فينجذب آدم إليهم ، ولكنه يظل على ولائه  
لأوامر الرب . وعندئذ يعدد كبير الشياطين إلى أن يترك آدم حزينا مقطب  
الوجه . ويذهب إلى أبواب جهنم ، ويعقد اجتماعا لمجلس أبالسته . وبعد ذلك  
ينطلق في هجوم بين الناس إلى أن يقترب من الفردوس من جانب حواء  
فيحدثها بوجه بامم وطريقة مغرية ، ومن الواضح أن قواعد المسرحية  
الطقسية قد روعيت ؛ فلا بد من وجود مكان يمثل جهنم والأرض الفضاء  
بينها وبين الفردوس ، وهى مكان التمثيل ويكاد النظارة يشتركون في التمثيل  
فإن الشيطان ينطلق في هجوم بين الناس

وهنا نجد مشهدا مسرحيا عميقا :

الشيطان : حواء . لقد أتيت إليك .

حواء : ولماذا تأتي إلى أيها الشيطان .

الشيطان : أريد لك السعادة والشرف أيضا .

حواء : فليمنحني الرب ذلك .

الشيطان : إذن فتخفني من مخاوفك ، فإنني منذ أن أحطت خيرا

بكل ما تحويه الفردوس من أسرار ، بعد جهد جهيد

سأخبرك بنبا بعض هذه الأسرار .

حواء : ( وقد ثار فضولها ) تكلم إذن وسأصغى إليك

الشیطان : هل تصغين إليّ ؟

حواء : أصغى أطبعاً . ولن أجرح شعورك بأى شكل .

الشیطان : وهل تحفظين السر ؟

حواء : أحفظه حقاً

الشیطان : ولا تضيعينه ؟

حواء : كلا . وأقسم على ذلك .

الشیطان : إذن ، اتفقنا . ولن أطلب منك ضماناً آخر .

حواء : لك أن تطمئن تماماً حين أعدك .

الشیطان : إنك حسنة التعليم فيما أظن !

أما آدم فقد رأيت — ياله من أحمق .

حواء : مفكرة — إنه قاس بعض الشيء .

الشیطان : سيصير ابن عريكة

أما الآن فهو أصلب من الحديد .

حواء : إنه رجل نبيل .

الشیطان : إنه فلاح جلف .

ولن يحق له أن يهمل فيما يتعلق بنفسه

فعليه أن يعنى به من أجلك

إنك فتاة رفيقة رفيقة  
أندى من الورد في الريح  
وأنصح من البلور في ياضه  
ومن الثلج الذي يتساقط في وادى الثلوج  
إن الله خلقكم زوجين غير متكافئين .  
أنت غاية في الحنان - وهو غاية في الخشونة .  
لكنك أحبى منه . وأنا أعترف بذلك .  
وقلبك عامر بالمهارة والذكاء .  
وعندئذ تبدأ حواء بطبيعة الحال في النظر إلى الشيطان على أنه شاب  
ثاقت البصيرة إلى أقصى حد ، وتصير على أتم استعداد للإصغاء إليه حين  
هو يخبرها بعجائب الفاكهة المحرمة .  
فتسأله « وما طعمها ؟ » فيجيب « إنها طعام إلهي » ،  
جدير بأن يضفي  
على جسمك الجميل ووجهك الجميل  
هذا الشرف ، وأن تصيرى ملكة العالم ،  
هذا العالم ، والجنان ، والجحيم ،  
فتعلمين كل مايجرى من حدث ،  
تكونين سيدة على الأكوان جميعين . .  
فتسترجع الموقف في عناية ، لكنها توجل البت فيه على طريقة النسوة  
في التسويف . وتظل على تسويقها إلى أن يصل الثعبان فتذوق الفاكهة

وتحضرها إلى آدم . فإذا تردد خجلا عبرته بالجبن . وقضمت التفاحة —  
معبرة بحركاتها عن لذة مذاقها ، وأخيراً يوافق على أن يأكلها ، وما يكاد يفعل  
حتى يدرك « خطيئته » وينحني حتى يختفي عن الأنظار وراء الستر ، ويستبدل  
بثيابه الجميلة ثياباً حقيرة من أوراق التين خيط بعضها في بعض . وكانت  
حسرتة تثير الرحمة والإشفاق :

من ألتبس العون الآن

إذا كانت زوجتي نفسها قد خانتني ،

التي شاء الله أن تكون شريكتي ؟

لقد أساءت إلى النصيح !

واحسرتا ! يا حواء .

ويعود الرب (Figura) وقد لف عنقه « بكوفية » مزركشة الخوافي فنظر  
حوله كأنما يبحث عن مكان آدم ، لكن آدم وحواء مختبئان في أحد أركان  
الفردوس ، كأنما يدركان خطيئتهما . حينما يلعب الشخص الرهيب في سحرية  
الزوجين التوسين :

« هل أردت أن تكون ندي ؟ »

لست أحس أنك تمزح معي !

هل أردت بمعونته أن تصير ندي ؟

تطلع على أسرار ما حجب عنك ؟

كنت منذ هنية سيداً على كل الأشياء ؟

ما أسرع ما فقدت تاجك !



سأقدم لك جزاء عادلا ،  
وهكذا أجازيك بأعمالك ،  
ويطردان من الفردوس إلى حياة العمل والإرهاق . ويصب آدم  
على حواء سخريته المرة وهو يصيح :  
« ما أتعساك يا حواء ! كيف يبدو لك الحال ؟  
هذا ما كسبته جزاء على عملك » .  
هذا بينما هي نادمة على خطيئتها وتعبر عن نفسها بهذه الأسطر المؤثرة :  
« اغفر لي : لست أرى تكفيرا عن فعلتي  
إلا بأن أقدم نفسي قربانا حلالا . . . .  
لقد أعطيتها لك ، وكان هدفي صالحك  
فما أحلاها من فاكهة ، وما أمر ما تحدثه من ألم . ا .  
وهذا التمثيل العميق للخروج من الجنة يليه منظر عظيم لأعمال الشياطين :  
ثم يأتي الشيطان ، ومعه ثلاثة أو أربعة شياطين آخرين يحملون الأغلال  
والقيود التي يطوقون بها عنق آدم وحواء . بعضهم يدفع بها في عنق آدم  
وحواء ، والبعض يجرونهما نحو جهنم .  
ويقف شياطين آخرون بالقرب من جهنم ينتظرون مقدمهما . ويقوم  
هؤلاء بالرقص والاحتفال المرح بتحطيمهما ، ويشير شياطين آخر إليهما  
ويتولون إلقاءهما في الجحيم فيرتقع على أثر ذلك دخان عظيم ، ويتنادون  
بابتهاج وهم في الجحيم ، ويقرعون آنياتهم وقدورهم بعضها ببعض حتى يسمع  
تهليلهم في الخارج .

بعد هذا يأتي مشهد قاييل وهاييل ، قلما يقتل هاييل ، يقيم الأنبياء موكبا عظيما لدفعه ، ينتهى بحوار بين أشعيا ( Isaias ) وبين يهودى مجهول الاسم :

اليهودى : الآن أجبني أيها السيد أشعيا :

هل هى قصة أم نبوءة ؟

هذا الذى حدثتني به — ما هو ؟

هل هو حديث مخترع أم هو حديث مكتوب ؟

وهل كنت نائما ... فجاءتك بقيته فى المنام ؟

وهل أنت جاد فيما تروى أم تمزح فى القول ؟

أشعيا : ليس هذا خيالا ، بل هو الصدق

اليهودى : إذن بالله إلأما أحططنا بالامر كله ؟

أشعيا : إن ما خبرتكم به هو نبوءة .

اليهودى : وردت فى كتاب ؟

أشعيا : نعم وردت حقا وصدقا !

فى « الحياة » . . . ولم أحلم بها بل شهِدتها .

اليهودى : وكيف ؟

أشعيا : بفضل الله رأيته

اليهودى : إني إخالك شيخا خرفا

خسر عقله وحسه جميعا

إنك تبدو عرافا حقيقة .

ربما تستطيع قراءة الكف

اقرأ لي هذه اليد وأخبرني

(ثم يريه يده)

هل قلبي موجد أم سليم؟

أشعيا : إن روحك مصابة بأبشع أمراض الخطايا

ولن تبرأ من هذا المرض ما حييت .

وتمثل الكلمات الأخيرة من المسرحية رؤيا المخلص :

تلاّلا وجهه ، يعمره الجلال

وكأنما هو ابن الله

إننا هنا في حضرة شيء غاية في الغرابة . ففي « آدم » نجد عاطفة بسيطة وملاحظة ماكرة عابثة ، لا يكاد يوجد لها شبيه في مسرح العصور الوسطى كله ، حتى نلتقي في آخر مرحلة من تطوره بتلك المسرحية الأخرى « كل إنسان » Everyman التي تعالج الإيمان الهادي ، والتي لا يعرف اسم مؤلفها .

## الحلقات العظيمة من تمثيلات الأسرار

في آدم كان المنظر قريبا من الكنيسة ، وكانت الأناشيد اللاتينية تغنى . ومع أن الحادثتين الأوليين كتبتا كلتاهما باللهجة الإنجليزية النورمانية فإن اللاتينية تظهر أيضاً مع اللغة الدارجة جنبا إلى جنب في خطب الأنبياء<sup>(١)</sup> . فالمسرحية وإن بقيت تابعة للكنيسة إلا أنها تتجه نحو الشعوب . وبالتدريج تتخذ الخطوة الأخيرة . فتقطع الروابط ، وتصبح المسرحيات كلها باللغة الدارجة وتتجه نحو عامة الناس ، فلما حدث هذا آخر الأمر ، صار التوسع الكبير ممكنا - بل وضروريا . فإن مئات من المواطنين في العصور الوسطى كانوا يريدون كما كان يريد بوتوم ورهطه ... أن يتمتعوا أنفسهم باللعبة الجديدة الممتعة . وهكذا ظهرت في الوجود تلك المجموعات الواسعة من التمثيلات القصيرة المنفصلة ، التي تعرف بحلقات الأسرار ( Mystery Cycles ) واسمها يدل على بقايا أصلها الديني .

وقد صار أكثر الممثلين من الناس العاديين من الصنائع في لمادن والريف . وفي إنجلترا كانت نقابات الصناعة تقوم على تمثيل المسرحيات وخاصة بعد إنشاء احتفال جسد المسيح Corpus Christi

---

(١) كال قول أشعيا

Egredietur virga du radice Jesse. et flos de radice eius  
ascendet. et requiescat super cum spiritus Domini.

Or vus dirrai merveillus diz  
Jesse sera de sa raiz  
Verge eu istra, qui fera flor,

Qui ert digne de grand un or  
Saint esprit lavra si clos  
Sor c'est flor iert sun repos.



سنة ١٣١١ وكان احتفالا مخصصا لتمثيل هذه المقطوعات . وكانت النقابات تؤدي ثمن الملابس والمناظر ، ومن أعضائها كان الممثلون . وفي فرنسا نشأت منظمات خاصة ، مجموعات من الهواة ، اسمها « الأخوة » ( Confrérie ) وكان أشهرها أخوة عيد الآلام ( Confrérie de la Passion ) بباريس التي تكونت سنة ١٤٠٢ وإن كانت هيئات الصناعات تعنى هى أيضا بالتمثيل . وفي بعض أجزاء إيطاليا كان الممثلون من للشباب الذين كونوا من أنفسهم جمعيات دينية تدعى باسم القديس الراعى — مثل فرقة القديس فرانسيس « فرنسكو وفرقة القديسة اجنيزا ( Agnesa ) ولم تكن تجرى هنا مسابقات في المواسم كما كان الشأن في المسرح الإغريق . ومع احتمال وجود إخلاص في عرض الأجزاء فلنا أن نفترض أنه في حالات كثيرة كان التمثيل ساذجا بعيدا كل البعد عن الإتقان .

ونجد على الأقل من الآثار الباقية في إحدى مقاطعات فرنسا في القرن السادس عشر ما يعلن أن تمثلي مسرحيات الأسرار « مجموعة جاهلة من الرجال ، الميكانيكيين والصناع ، لا يميزون الألف من الباء ، لم يتمرنوا ولم يحذقوا تمثيل مثل هذه القطع أمام الجمهور . فاصواتهم ضعيفة ، ولغتهم غير صالحة ، ومخارج حروفهم سيئة ، ولا يدركون شيئا من معنى ما يقولون . »

غير أنهم أقبلوا على عملهم جادين . فكانوا على استعداد لقضاء ساعات طويلة في التمرن ، ولأن يستيقظوا أحيانا في منتصف الساعة الخامسة صباحا . ومع أن كدحهم هذا كان يتخلله إسرار في تناول المسكرات واللحوم ؛ فلا شك أن العمل الذي أقدموا عليه كان عملا شاقا .

وفي تمثيل قطعهم اتبعوا قواعد المسرح التي تقررت في المسرح

الطقس وتوسعوا فيها ، فكانوا يقيمون سلسلة من المنصات المزيّنة التي صارت الآن تدعى ( بالمقاصير mansions ) وكانت توضع أمام النظارة في خط مستقيم ، أو على شكل نصف دائرة ، أو على شكل دائرة كما في كورنول . وكانت كل مقصورة تمثل مكانا متميزا منفصلا ، بينما الأرض الفضاء أمامها أو في الوسط platea يمكن جدا استخدامها بالطريقة التي كانت تستخدم من قبل ، حين كان المسرح في يد القساوسة .

وفي القرن الثاني عشر كانت مسرحية «ارتداد القديس بولس» Conversion de l'apôtre, Saint Paul وهي من المؤلفات الفرنسية - توضح النظرية في أتم مراحلها . فالتعليقات هنا تقضى بأن يعد في مكان مناسب منصة لأمير القساوسة وهذه المنصة تمثل القديس ، ولابد من إعداد أخرى أيضا يجلس فيها شاب يلبس لباس بولس وأمامه حراس مسلحون ، وعلى الجانب الآخر منصات تمثل دمشق . إحداها ليهوذا وأخرى لأمير المعبد اليهودي ، وفضلا عن ذلك يوجد سرير لأناس ، وطريقة المسرح المتعدد الأجزاء هذه ، أو تعدد المناظر في وقت واحد ، كانت هي أهم ما ساهمت به القرون الوسطى إلى بناء فن المسرح . غير أنه في بعض الأماكن ، وخاصة في إنجلترا أو الفلاندر أتبع حيلة أخرى كانت بها المقاصير الفردية تركب على عجلات وتجرأ أمام مجموعة من النظارة .

وبعض السنين صار الإخراج يتزايد في تعقده . وكانت النقابات الصناعية تتبارى والفرق تتنافس في زيادة المقاصير ، بينما الآلات والتأثيرات استحدثت واستخدمت بكثرة وخاصة في فرنسا . وإن نص تعليقات المخرج العظيم للمسرحيات ذات الأصل الديني ، التي مثلت في مونز يكشف لنا بوضوح

عن الأعاجيب التي قدمت للجمهور . وخير ما يمثله تأثيرها في أحد المعاصرين وصفه مسرحية شهدتها في فلانسيين ( Valenciennes ) سنة ٢٥٤٧ . كانت التأثيرات التي تستخدم لتصوير الجنة والنار هائلة حقا ، ولعلها كانت تبدو للجمهور وكأنها من سحر ساحر . فكان المتفرج يرى « الحق » و « الملائكة » ومختلف الأشخاص ينزلون من ارتفاع شاهق . ومن الجحيم نهض لوسيفر — على نحو لا يدريه المرء — على ظهر تين . وعصا موسى التي كانت جافة ذابلة تفجرت فجأة عن زهر وفاكهة ، وحملت الشياطين روحى هيرود ويهوذا في الهواء . . . ورقى الماء يتحول إلى نبيذ على نحو عجيب تكاد تنكره العين ، وذاق النبيذ أكثر من مائة شخص ، وتكاثرت الأربعة الخمسة والسمكتان . ووزعت على أكثر من ألف شخص وبقى منها اثنتا عشرة سلة ... ، والخسوف ، والزلازل ، وتصدع الصخور وغير ذلك من المعجزات التي صحبت موت سيدنا المسيح مثلت بمعجزات تزيد عنها .

وإذا لم يكن لنا أن نفترض أن مثل تلك الأعاجيب قد مثلت في كل المقاطعات ( فلا شك أن المسرحيات مثلت في بعض المناطق ، بطريقة غريبة في التواضع ) فإنه يجب ألا نغفل أن من عاشوا — على الأقل — في الشطر الأخير من العصور الوسطى عرفوا التأثيرات المسرحية من نوع لا بأس به .

والتمثيليات التي عرضت على هذا النحو ، حاولت أن تروى القصة الإنجيلية الكاملة من خلق العالم حتى يوم الحساب . وفي أقطار كثيرة تشكلت المسرحيات في صور تشبه تلك في أساسها ، فالمسرحية المقدسة الإيطالية ( Sacre rappresentazioni ) كانت شبيهة بمسرحيات الأسرار الفرنسية

( mystères ) وكانت هذه شبيهة بتمثيلات الآلام ( Passionsopicle ) الألمانية . وهذه شبيهة بتمثيلات المعجزات في إنجلترا ( miracle plays ) وبالتمثيلات « جوارى » ( guary ) في كورنول .

وكانت الحلقات تستغرق في تمثيلها أياما . إذ كانت تتكون من ثلاثين أو أربعين أو خمسين مسرحية مستقلة أو أكثر ، كل منها يروى جزءا بارزا من وصف الإنجيل للأحداث الإنسانية والخوارق . ولم يزل في إنجلترا حلقات يورك وويكفيلد وكوفنتري وشستر . وفي فرنسا توجد ذخيرة وجدت في مخطوط بلدة شنتللي يحتوى على مسرحيات أوائل القرن الثالث عشر ، هذا إلى مسرحيات آلام المسيح الكثيرة التي ألفها أوستاس مركد Eustache Marcad وأرنو جريبا ( Arnoul Grebar ) وجيهان ميشيل ( Jehan Michel ) ومسرحية أسرار العهد القديم ( mystéri du Viel Testament ) وكل هذه متأخرة . كذلك ساهمت بلاد أخرى في التراث الكلى بنصيب .

وفي تأليف المسرحيات كانت عوامل شتى تعمل عملها . أولها الهدف الأساسى وهو العرض المسرحى لقصص الكتاب المقدس ، مع زيادات من الأناجيل المعتمدة وكتابات المفسرين . ومن هذه الجهة كانت حلقة « الأسرار » مسرحية تاريخية . غير أن الرغبة في التعبير الرمزي عن الأشخاص والحوادث كانت في كثير من الأحوال تغلب على التزام الوصف الأصيل . وهكذا لم تصبح مريم المجدلية مثلا امرأة حقيقية بقدر ما هي رمز مجرد يمثل الخطيئة التائبة . وهذا الاتجاه إلى الرمزية ، هو بطبيعة الحال من الخصائص العامة لفن القرون الوسطى . لكن قوته قد تضاعفت الآن لأن هذه التمثيلات من مسرحيات الدعاية ، فضلا عن



أنها مسرحيات من نوع تاريخي ورمزي ، فكان هدفها تعليم الناس الاستمساك بالفضيلة والتخلي عن الرذيلة . وحتى حين كانت هذه المسرحيات تباعد إلى أقصى حد بينها وبين الكنيسة فإن طابعها الوعظي أو التعليمي على الأقل قد ظل مسيطرًا غالبًا .

غير أنه كان هناك شيء آخر . فقد كانت كل المعجزات التي تتضمنها المسرحية تتوخى من غير شك إمتاع النظارة . ونحن ندرك أن المعنيين بعرضها كانوا على أتم علم بما نسميه الآن « القيمة الترفيهية » وهذا العلم أدى إلى اختراع أحداث ليس لها سند صحيح . فأدخلت على العموم صور واضحة المعالم ، وعناصر واقعية ، وفصول فكاهية ، وحيل مثيرة في المناظر كذلك التي وصفناها في مسرحيات الأسرار المتأخرة في فرنسا ، وبينما يمكن القول بأن كل هذه كانت تطورات طبيعية متوقع حدوثها في نطاق إطار مسرحية الأسرار ، فإن هناك ما قد يشير إلى أن الهواة قد سلكوا سبلهم ، والتسوا طرقًا جديدة لإمتاع جمهورهم ، ولعل هذا حدا بهم إلى الاتجاه إلى ممثلي الترفيه - من العازفين والمغنين والأفاقيين ، الذين يرجع أصلهم إلى أصحاب المحاكاة الهزلية ، يلتبسون منهم العون والإلهام . وكانت العناصر الفكاهية التي أدخلت إلى التمثيليات من ذلك النوع بالضبط الذي كان المقلدون الأوائل يتمتعون به الناس . ولا شك أن هناك لمسة مهنية في الأعاجيب السحرية ، التي وصفها لنا المعاصرون . وكذلك يوحى العنصر الواقعي بأفكار من نفس النوع . مثال ذلك : ما يلاحظ من أنه في أجزاء حلقات مسرحيات الأسرار التي كان ينتظر أن تتجلى فيها مهارة الترفيه مثل مشاهد الشياطين والمشاهد الفكاهية ، صار للأشخاص أسماء تذكر في هذه الأجزاء ، بدلا من أن يكونوا بغير اسم ، بأن يقال شيطان أول وثمان وثالث ،

أوجندى أول و ثان وثالث . وصار لكل منهم دور خاص إلى حد ما .  
ونجد هذه الصفة في كل الأقطار فيظهر ماك الفكه السابق على أو تولىكوس  
في إنجلترا ، وفي إيطاليا يظهر نشيو وبوبى ورنديلو وفيلينو وتشرينو وتسينو ،  
وفي فرنسا نجد ألوريس ويسامير ويليون ، وإذا نظرنا إلى هؤلاء ،  
جاز لنا أن نزن أن هذا التحويل اللاديني في بعض مشاهد هذه التمثيليات  
الدينية ، قد عاونت فيه إلى حد كبير جهود أولئك الأخلاف المغمورين  
للمقادين الذين خرجوا ينتقلون بعد سقوط روما ، ومضوا إلى عصور الظلام .  
ومن الصعب أن نصف الصفة الفنية لحلقات الأسرار . ونحن نميل  
الآن إلى أن نكتفي بهذا ما لم نكن دارسين متخصصين للأدب . فنكتفي  
بقراءة أمثلة قليلة من التمثيليات الفردية . ولكن علينا دائما أن نضع نصب  
أعيننا ، أنه بالنسبة للنظارة المعاصرين ، كانت الحلقة كلها ( دون أجزائها  
المنفصلة ) هي موضوع الاهتمام . ولم يكن للحلقة وحدة شكلية . فكان  
يمكن إضافة تمثيليات قصيرة إلى المجموعة ، أو حذفها منها كلها أريد ذلك ،  
وإذا كانت هناك وحدة ، فإنها تلك الوحدة التي نراها في كاتدرائية قوطية ،  
حيث نجد عناصر العمارة الشمالية إلى جانب فن رجال العمارة المتأخرين ،  
حيث لا يلزم وجود تماثل ، ولا يلزم أن يكون للتنسيق في أحد الأجزاء  
مقابل في الجهة الأخرى . بل تكون أعمدة صحن الكنيسة أحيانا من أنماط  
مختلفة . وإنما تكون الوحدة هنا وحدة في الأثر ، لا وحدة بين أجزاء  
ظاهرة الترابط .

وفي شتى أقطار أوروبا زاد الاهتمام بهذا العنصر أو ذاك . وإن بقيت  
الملاح الرئيسية واحدة في كل البلاد . فالألمان كانوا يحبون الإغراب ،

والمناظر المزججة للشياطين . وكانوا يفتنون في تعذيب اليهود ويستمتعون  
بنوع من التهمك الواقعي الخشن ، حيث يوضع الأشخاص المعاصرون  
بجوار أشخاص الإنجيل . ومن أروع الأمثلة على هذا في القرن الخامس عشر  
( مسرحية ردتين لعيد الفصح Redentiner Osterspiel ) وهي تمثيلية

توضح — رغم التنوع العجيب لمادتها — الوحدة القوطية المشار  
إليها آنفا ، كما توضح المميزات الخاصة للعقل الألماني في القرون الوسطى .  
كانت المسرحية مقسمة إلى جزأين ، وبدأ في روح من الفكاهة الخشنة  
والتهمك العريض . ونخبرنا كيف أن اليهود التمسوا من ييلاطسى أن يحول  
دون أخذ جسد المسيح من القبر . وفشلت جهودهم ، ونهض المسيح ليمد  
المخاطئين بالخلاص . فابتأس الشياطين واستولى الذعر على حراس القبر  
من قبل ييلاطسى . وفي الجزء الثاني من المسرحية نرى لوسيغار يتحسر  
إذ لا بد من إعادة تعمير جهنم . ويرسل الشيطان لجمع أكبر عدد يستطيعه  
من الأرواح ، وكان الأمر الصادر إليه يقول : احضر الأغنياء  
والفقراء .

ولا تدع أحدا يفلت منك :

لا المرائي ولا اللص

لا المزور ولا سارق اللبن

لا الساحر ولا صانع الفطير

لا الكذاب ولا مدرب الكلاب

لا عاصر الخمر ولا بائع الجعة

ولا تنس بائع الكرشة :

ثم يقبل موكب من المذنبين التعساء — خباز غشّ زبائنه ، وحذاء  
ترك جلده دون دبع ، وخياط مرق القماش ، وعادمة حانة طففت  
في السكيل :

وفيا أحاول التغطية ؟

لست أحسب أني أستطيع خداعكم على أى نحو  
لقد استطعت دائماً أن أصيب رجحا وفيرا من الجعة  
وكان السبب الرئيسى :

أنى استخدمت كمية وفيرة من الماء

والا لقلّت حاجتى إلى الماء

كذلك حين كنت أبيع الجعة أو النبيذ

كان هذا ديدنى :

أضع إبهامى فى الكوب

وأقدم الجعة وعليها كثير من الزبد

وكلما كنت أكيل الجعة لأحد الناس

لم أنس مرة واحدة

أن أضيف جزءا مما أعيد غليانه

وهكذا أصبت رجحا وفيرا .

ويستمر الموكب فترى نساءجا ، ثم قصايا ثم بائعا متجولا ثم لصا وأخيرا

قسيسا . وكل هؤلاء مصورون تصويرا معاصرا حيا . ومن الواضح هنا



أنه مع أن الهدف أخلاقي رفيع ، فإن قصة المسيح نسيت وسط صخب الشياطين وفرائسهم .

وتكثر المشاهد التهكمية الهزلية في مسرحيات ألمانية أخرى من مسرحيات هذا الزمان ، ففي مسرحية « عيد الفصح لمدينة فيينا » Wiener Osterspiel مثلا نجد أن فصل بائع المرهم مزخرف معقد ، فهو يظهر كطبيب دجال ، وصل لتوه من باريس ، ومعه رصيد من الأصباغ والسوائل . وقد شعر بالقلق لأن مساعده هجره ، غير أن حسن حفظه يسوق إليه روين المجرم ، وهو لص وغد فتقبل الوظيفة الخالية ، وكان المشهد كله صورة حية من الحياة المعاصرة . وكان للاتجاه الواقعي الذي أوجد هذه المسرحية الفضل في إيجاد عدد آخر من المشاهد التي تزيد عليها في الجدية . وهكذا نجد في « مسرحية عيد الميلاد الهيسية » Hessisches Weihnachtsspiel صورة رائعة مؤثرة ليوسف الشريد ومعه مريم ، يبحثان مكشوفين عن مسكن متواضع ، والآخر الذي أحدثته كلماتهما ، ينبع من المصدر ذاته الذي يضفي حيوية على المساومة التي تتم بين الطبيب الدجال ورويين .

وكانت حلقات مسرحيات الأملار في فرنسا أوسع في مجالها . ويميل القارئ إلى اعتبارها أطول مما يلزم . فكثيرا ما يحل البيان والحجج العقلية فيها محل النزعة الدرامية . غير أن لها تشويقها الخاص ، فالشياطين فيها أكثر وضوحا ، كما هو الشأن في المسرحيات الألمانية ، لكن أكثر ما يلفت انتباهنا هو أنه يظهر فيها بين الآن والآخر نغمة غنائية عاطفية ، ومشاهد واقعية كالمشاهد الألمانية ، وإن فاقتها صقلا ورقة . بل إن جريبان الذي يتصف عادة بالإملال يستطيع على هذا النحو أن ينهض بأداء أغنية الجحيم بلازمته :

( م - ١٠ المسرحية )

إن الموت الأبدى القاسى

لهو أغنية الملعونين .

كما يستطيع أن ينهض تأثرا بدعاء المسيح لأبيه :

أيها الأب فى السماء ، أيها الخالق الملك

الذى كان أول من زين هذه السماوات الجميلة

والذى يعلم كل ما وسعته حكمته اللانهائية

نظرة إلى ابنك الأدمى الوضيع

الذى ناه بحمل لا يحتمل

ولا يخطر ثقله على قلب بشر .

ونستطيع أن نضرب مثلا على النعمة الواقعية ، ذلك المشهد الحى

فى « مسرحية الأسرار » مركديه Marcadé حيث تظهر المجدلية قبل تحولها

إلى المسيحية ومعها وصيفتاها باسيفيه pasiphée وبروسين Perusine

باسيفيه : أنت مطمح الجميع

إنهم لا يتحدثون إلا عنك .

المجدلية : يجب أن أكون على استعداد

فى ملابسى وزينتى ، وتبرجى

يجب أن أبدو على أجمل صورة

باسيفيه : ليس لك مثيل بين السيدات

ما أجملك وما أبهاك

وما أغناك عن التبرج

المجدلية : ( تغسل وجهها وتنظر في مرآتها ) أليس وجهي مشرقا ؟  
يروسين : أجل . ما أروعها من صورة

المجدلية : وقبعتي ؟

يروسين : آخر طراز .

لو أن هذا قد نال مزيدا من الصقل ، لجاز أن يكون فصلا من فصول  
ملهاة أخلاقية .

ومسرحيات الأسرار الإنجليزية تبدو أكثر هدوءا من الألمانية والفرنسية ،  
ولعل هذا نفسه هو السبب في أن هناك من يعتقدون بأن مادتها أغنى  
بالتأغم في التركيب والتأثير المباشر من كل ما عداها . ففيها يؤدي الشياطين  
الدور الذي ينبغي لهم أن يؤديه فحسب ولا يتجاوزونه . ولعل الفكاهة هنا  
تبدو كأنها متنفس لإحداث شيء من التغيير ، لا تطلقا بدائيا فجأ ذا استهواء  
غريب . فإنا لنجد تأثيرا عاطفيا كظيما في المشهد الذي يتأهب فيه إبراهيم  
على كره منه لذبح ولده .

إبراهيم : آه يا ولدي ، كم يحزنني

أن أسى إليك هذه الإساءة الكبرى

لا مغرلي من طاعة أمر الله

ما أرحم فعاله من إله .

إسحق . : آه يا إلهي لو كانت أمي هنا معي ؟

لجئت على ركبتيها

تتوسل إليك يا أبي إذا جاز

أن تعمل على إنقاذ حياتي

إبراهيم : أيها المخلوق الجميل . سأقتلك على الرغم من ذلك .

لو أغضبت الإله لكان ذلك شرا مستطيرا .

لا يمكنني أن أعمل ضد مشيئته

بل سأكون دائما العبد المطيع .

إسحق : أوقضت مشيئة الله أن أذبح ؟

إبراهيم : نعم يا بني ، ولن أكتفك أني

سأصير قاتلا بأمري .

بل ومرضاة له وزلني .

لكنني إذ أقدم على هذا العمل المحزن .

لن يرضى الله عليّ بالثواب .

إسحق : لا قدر الله يا أبي

بل قدّم ذبيحتك

أبت . ستجد في المنزل أبنائك .

الذين عليك أن تحبهم بحكم القرابي

أما أنا فأنز عني في الحال من فكرك

لعل أساك يزول سريعا

لكن عليك أن تنفذ أمر الله

أبت . لا تخبر أمة بشيء .



وتتصف مسرحية كوفنتري الميلادية بالمذاجة حيث يغنى فيها الرعاة  
هذه الأغنية :

حينما كنت الليلة الماضية مجتازا  
رأيت منظراً لثلاثة رعاة مرحين  
وقد تلالاً حول قطعانهم نجم مشرق  
فأخذوا يغنون تيرلى ، تيرلو —

ما أشبى ألحان الرعاة وما أقدرهم وهم ينفخون فى مزاميرهم

وفى تمثيلية « من أنزلوا العذاب عند الصلب ، Torturers of the  
Towneley Crucifixion نرى فكاهة عابسة ويغشى زوجة نوح فى «طوفان  
مستر» جو مرح . فهى زوجة رجل من أصحاب الجرف حقيقة، وتغذف  
زوجها بكلماتها الحادة وهى تسخر منه :

نعم يا سيدى . انشر شراعتك  
وجذف تصحيتك المساءة  
لأنى مصممة

ألا أغادر هذه البلدة  
فأنا صديقة الجميع  
ولن أتحرك خطوة واحدة  
وبحق القديس يوحنا لن يغرقوا .  
إذا استطعت إنقاذ حياتهم  
لأنهم أخلصوا الى الحب بحق السيد المسيح

لكنك تريد أن تنقلهم في صندوقك  
فامض في تجديدك يا نوح حيث شئت  
واتخذ لك زوجة أخرى .

ويوجد بطبيعة الحال أهم من ذلك كله مسرحية الرعاة الثانية الشهيرة  
في ويكفيلد . التي يعرض الجزء الأول منها صورة قصيرة محددة للرعاة  
الثلاثة يغشاهم البرد والإعياء ويرقبون قطعانهم، بينما هم يشكون من صرامة  
« السادة الأعيان » ، وأتباعهم . ثم يأتي ماك اللص ويسرق أحد قطعانهم  
ويحمله إلى بيته ، وتساعده زوجته على وضعه في مهد ، وتلفه بقماط . ويكتشف  
الامر أخيراً . فيضرب ماك جزاء له على خطاياها . وبعد هذا المرح  
مباشرة يسمع صوت ملاك يترنم ترنما عذبا معلنا ميلاد المسيح . والتباين  
قاس ، غير أن المشهد الهادي بجانب المذود ، عظيم في وقاره البسيط .  
ولا يخسر شيئاً من هذه المقابلة الحادة بالفصول الهزلية التي تسبقه . ولعل  
مؤلف هذه المسرحية لم يكن من المتعدين ، غير أن لديه هبة الحس المسرحي .  
قد لا تكون مسرحيات الأسرار في القرون الوسطى أهمية ذاتية لنا اليوم ،  
ولإنما تقتصر أهميتها على الناحية التاريخية غير أننا لا نزال نذهب زرافات إلى هذه  
المسرحيات التي تمثل في بلدة أبرامرجاو . وأما الروح التي كتبت بها هذه  
المسرحيات فقد ذهبت ، فنحن إنما نشهدا بوصفنا من النظارة لا بوصفنا  
شركاء في التمثيل . ومن جهة أخرى ، فإن أهميتها التاريخية ليست أهمية  
عادية ، لأن هذه المحاولة الواسعة في القرون الوسطى كانت أشبه بالصخرة  
التي أقام عليها شكسبير قصوره وأبراجه الراسخة . ومن الممكن بطبيعة  
الحال أن نقول بأنه ما دام المسيح شخصية كاملة ورمزاً أكثر مما هو

إنسان ، فإن مسرحية الأسرار لم تكن لتعتبر أساساً لمسرح المأساة  
الدينيوى الذى ظهر فيما بعد . غير أن القائلين بهذا رأى على ما يبدو  
لا يرون ما كان لهذا النوع من أثر بالغ على المسرح . فمسرح المأساة يعتمد  
أساساً على ما يمكن أن نسميه « الجد السامى » . إنه كشف لأعمق مشكلات  
الكون وأعظمها أساساً . وأقل قدر من السخرية بنبالة المقاصد يقضى على  
المأساة . ولم يكن لمسرحية الأسرار من حيث شكل المسرحية ، أى أثر على  
المسرحيات التى جاءت بعدها ، لكن روحها هى الهورة غير المحدودة التى  
يظهر عليها أشخاص المأساة فى مسرحيات عهد اليزابث الأولى . فجوها جو  
الإيمان الذى سما على الشك ، واتساع ميدانها وتنوع النغمات التى باينوا بها  
بين الجد والهزل ، كل هذا كان من العوامل المادية الهامة التى أدت إلى بناء  
القوة التى بلغت أوجها فى شكسبير .

---

## مسرح القديسين

لم تكن حلقات مسرحيات الأسرار ميسرة للنمو من نواح كثيرة ، وكان تأليف الحلقة لا يكاد يتم حتى تدخل عليها الإضافات والتعديلات . لكن لم يكن هناك من حافظ أو من فرصة لبناء جديد . ويرجع هذا إلى حد ما إلى أن مادة الكتاب المقدس كانت كل شيء وغاية كل شيء عند المسرحيين ، كما يرجع إلى حد ما إلى أن الممثلين كانوا من الهواة الذين يقومون بعرض المسرحيات مرة واحدة في السنة . فلم يحفزهم إلى تأليف مسرحيات جديدة ما كان يحفز الاثنيين من مسابقات في التأليف ، أو ما يحفز الممثلين المحترفين . وفضلا عن ذلك فقد كانت الحلقات نفسها عقبة في سبيل تقدم المسرح ، إذ كانت طبيعتها المتزمتة تحول دون إعادة كتابتها في خفة ورشاقة . فحال ذلك دون نمو وحدة معقولة بين أجزائها . لقد يظهر كاتب مسرحي بحسب في بعض الأحيان أنه يأتي بمسرحية جديدة عن إبراهيم أو الطوفان بدل المسرحيات التي مثلت من قبل ، غير أن نشاطه هذا كان يحد منه اعتقاده بأن هذه المسرحيات المنفصلة لا يمكن أن تكون أكثر من أجزاء يتكون منها كلٌّ أكبر منها بكثير . وكانت عملية التجديد لا تكاد تعدو قيام كاتب مسرحي حديث بإعادة كتابة مشهد واحد من مائة أو مائة موجودة بالفعل .

وكان لمسرح القرون الوسطى إلى جانب التمثيليات من الكتاب المقدس ، مسرحيات القديسين أو تمثيليات المعجزات ، وكانت هذه المسرحيات تنطوي على احتمالات أبعث على التفاؤل . والحق أنها كانت



مدينة بوجودها لتطور المسرحية الطقسية ، غير أنها ظهرت في الوجود منذ وقت مبكر مع ظهور مسرحيات الأسرار . وغالب الظن أنها سارت وإياها جنباً إلى جنب ، ولم تكن تطويراً لها . ومنذ بداية القرن الثاني عشر وقع حادث عرضي قدم لنا تسجيلاً لمسرحية « القديسة كاترين » التي مثلت في دانستيل . وكان حادث قد وقع لكاتب نورمندي يدعى ( جفري ) كان قد اقترض الثياب من الدير للتمثيل . فاشتعلت النار في بيته واحترقت هذه الثياب ، فوخزه ضميره فترهب وكان لهذا الحادث التعس أثر حسن في حياته فقد أصبح رئيساً لدير « سانت الباز » . وكان له أثر حسن في أوروبا لأنه أعطاها أول سجل موثوق به لمسرحية من مسرحيات القديسين أو مسرحيات المعجزات .

يكشف هذا الأثر عن بعض المشكلات التي تواجه دارس مسرح العصور الوسطى . فمع أن القرن الثاني عشر قد تكشف ، على هذه الصورة ، عن وجود مسرحية عن القديسة كاترين في إنجلترا ، ومع أنه قد ظهرت فيما بعد دلائل ازدهار مسرحيات المعجزات إلى جانب المسرحيات الدينية الأصل ، فإنه لا يوجد نص واحد لمسرحية إنجليزية كهذا النص الباقي . ونحن نعتمد في معلوماتنا عما قدمته مسرحيات المعجزات على ما كان في بلاد أخرى وخاصة فرنسا — وشاء لها حسن الحظ أن تحتفظ منها بالكثير من القرن الثالث عشر إلى القرن السادس عشر بحيث تستطيع أن تمدنا بصورة واضحة لنمو هذا النوع وظواهره المتنوعة .

والمعروف أن مسرحية القديس نقولا ( Le Jeu de Saint Nicolas ) قد كتبها شخص يسمى جان بودل Jean Bodel وقد مات سنة ١٢١٠ عما يدل على أن تاريخها يمكن تحديده بصورة تقريبية على الأقل . وقصتها

الطويلة المتتابعة الأحداث تصور بحق بعض العناصر التي استغلت فيما بعد أتم استغلال في هذا النوع من المسرحيات . تدور حول الحروب الصليبية بمغامراتها وخيالها : ملك وثني ، يحف به أمراؤه ، ضجيج معركة مقتل المسيحيين ، وتقدم صلوات نافعة إلى القديس نقولا ، ويسقط الصنم الأكبر « تيراجان » . لكن تظهر أيضاً مشاهد من نوع آخر — مشاهد في حانة فيها الطرب والفسكاهة وفيها حوار إقليمي ناعاً في تربة « أراس » . ومسرحية القديس نقولا في ظاهرها مسرحية دينية . وهي تنتهي بقرينة الشكر Te Deum . لكنها على الأقل نصف دينوية لأنها مزاج من قصة مغامرات ، ومن ملهاة من الحياة العادية .

ووصلنا من نفس العصر مسرحية تفوق هذه إمتاعاً هي معجزة « تيوفيل » Le Miracle de Théophile وهي من تأليف رجل من رجال الدين في القرن الثالث عشر يدعى روتبوف Rutebeuf . وتعالج هذه المسرحية قصة رجل منح روحه للشيطان . ولم يقنع تيوفيل القسيس بهذه الصفقة ، فتمكن من بيع وجوده الأبدي عن طريق ساحر يدعى سلاتين ، الذي يتحدث إلى الشيطان كلما أراد ذلك ، والبطل ليس بمنجي من الشكوك ، أما الشيطان نفسه فيعالج علاجا ممتعاً ، بوصفه شخصاً ضاق باستعادة البشر منه ، وكان شديد الحذر في هذه الصفقة ، لأنه كثيراً ما خدع في الماضي ، وبعد حياة حافلة بالخطايا ، وبدون سابق إنذار ، يندم تيوفيل ويصلي للعدراء ، فتطرده أولاً ثم تساعد . وتنتجج في استعادة السند الذي كان تيوفيل قد وقع به ياهضائه ، فيأخذه ظافراً إلى أسقفه الذي يكثّر من ترديد بعض المواظ المناسبة . وتنتهي المسرحية بقرينة الشكر

Te Deum

إننا الآن نقرب من الكنز العظيم للمعجزات الفرنسية - الخوارق التي أتمها العذراء - الكنز الذي قدر له إنتاج تلك السلسلة الطويلة من شتى المسرحيات التي ظهرت بعنوان معجزات سيدتنا العذراء Les Miracles de Notre Dam . لقد تمهد في تيوفيل شكل هذه القطع فأصبحت كل مسرحية وحدة منفصلة ، واحتفظت هذه الأجزاء باستقلالها حتى حين تطورت حلقات مسرحيات المعجزات ، ولم تعد الحلقة تظهر قصة طويلة تمتد من الخلق إلى البعث ، بل أصبحت مجموعة من المسرحيات المنفصلة . وكانت هذه المسرحيات تتكون من جزئين ، أولها إظهار خطايا الأبطال ، وثانيهما إظهار المعجزة التي تصنع الأعاجيب ، أعنى التوبة والإهتمام إلى سواء السبيل . ولما كانت المعجزة آتية بلا ريب في نهاية القصة فقد كان من المعقول أن يتكون الشرط الأكبر من مادة دنيوية .

وكانت هذه المادة متنوعة إلى حد يثير الدهشة . ويمكن بصورة عامة تقسيم معجزات « سيدتنا » إلى ثلاث مجموعات أ - المسرحيات التي تكون فيها المعجزة هي قمة القصة ، والتي يحاول فيها الكاتب أن يوجه قصته نحو الأجوبة الختامية . ب - المسرحيات التي تكون فيها المعجزة ضرورية لحل عقدة القصة ؛ وإن بدت لها إرهابات في المادة الدنيوية . ج - المسرحيات التي تكون فيها المعجزة مجرد مادة إضافية لموضوع دنيوى بحث . وإليك بعض الأمثلة التي توضح هذه الأنماط .

ففي جيهان لى باولو Gehan le Paulu أغوى الشيطان أحد الفساک بأن تصنع أنه خادمه ، فلما أقبلت ابنة الملك إلى صومعته بعد أن ضلت طريقها أثناء الصيد ، اغتصبها وقتلها بناء على مشورة الشيطان . وألقى

بجنتها في حفرة ، ثم اشتد به الندم فأقسم على الكفارة ، وهى أن يسير على أربع كما تسير الحيوانات ، وأن يطعم من جذور النباتات . ومضت سبع سنين ثم عاد الملك إلى زيارة المكان الذى فقدت فيه ابنته ، وأتت كلمة من السماء تنبئ جيهان بأن الله قد غفر له فنهض واعترف بجريمته ، ودعا الله أن يعيد الأميرة إلى الحياة . فأجيب دعاؤه . وشكرت المجموعة كلها العذراء على كريم وساطتها . ومع أن فى القصة عنصر الغرابة الرومانسية ، فالواضح أن تصميمها قرراته المعجزة ، وكان الختام متوقعا من البداية .

وجاءت معجزة سيدتنا وكيف أنقذت امرأة من الحريق ، مختلفة عن هذه بعض الاختلاف . والجزء الأول من القصة ميلودراما عائلية . فوليام عمدة شيفى وزوجته جييور يعيشان فى سعادة مع ابنتهما وزوجها أوبان ، إلى أن تشيع الشائعة بأن جييور وأوبان عاشقان . فلما نما ذلك إلى علم الابنة وصلت إلى قرار رهيب : لابد من قتل أوبان . وكلفت حاصدين بإيقاعه فى كمين وخنقه وهو ذاهب إلى حانته . وبلى هذا مشهد رائع إذ نجد العمدة مبتهجا ، يعد العدة لعشاء الأسرة ويرسل ابنته لتدعو أوبان ، بينما تكتم جييور ما تعلم من أمر الجريمة . فإذا وصل رجال العدالة عرف أن الشاب قتل . فقبض على الأسرة بأكملها واعترفت جييور بجريمتها . وحكم عليها بأن تحرق حية . وكان يمكن أن تنتهى المسرحية بهذا ، لولا أن المعجزة لم تأت بعد . صلت جييور للعذراء صلاة طيبة ، حتى جاءت المعجزة . فأكلت النيران الحبال التى كانت تربطها وظل جسمها سليما لم يمسه ضرر .

بهذه المسرحيات نكون قد مضينا شوطا فى الطريق إلى المسرح



الديوى . فإذا انتقلنا إلى مسرحيات النوع الثالث وصلنا تقريباً إلى الجو  
الديوى البحث. فى مسرحيات هذا النوع نواجهنا مجموعة شتى من الموضوعات ،  
مختلفة فى روحها . فى « زوجة ملك البرتغال » خطب ملك فتاة . لكن  
تقرر تأجيل يوم الزفاف ، فأعلن أنه سيموت إن لم يزف إليها فى الحال .  
فتشبثت بأسباب الشرف ، ثم رضخت له وأعطته مفتاح حجرتها ، وهى  
تقول : « فى يدك الآن مفتاح شرفى وشرفك » . هذا موضوع لقصة من  
قصص الحياة العادية ، وليس لقصة دينية . ومسرحية « صديق وصديقة » ،  
Amis et Amille تطالعنا على قصة صداقة فى عالم الفروسية وفيها يظهر  
« روبرت الشيطان » . وتوجد قصص ذات تأثير رومانسى ومغامرات مثل  
« ابنة ملك هنغاريا » ، وفيها كان الملك قد أقسم لزوجته قبل وفاتها ألا  
يتزوج بعدها ، إلا من امرأة على شاكلتها ، فبارك البابا زفافه على ابنته .  
فأرادت الفتاة الفرار من هذه العلاقة المحرمة ، متحدية أباه الم غضب فحكم  
عليها بالإعدام فقررت وتزوجت ملك اسكتلندا . واتهمتها حماتها بخيانة  
زوجها ، وألقى بها بين موجات البحر فى قارب صغير . ولا ينقذها من المصير  
الآليم إلا توسط سيدتنا العذراء . ويمكن أن نلاحظ أن القصة نفسها ، رغم  
اكتسائها ثياباً شبه كلاسيكية ، هى قصة المسرحية اللاتينية الطريفة التى ظهرت  
فى القرن الخامس عشر باسم « ملهاة بلا عنوان » .

ولقد فقد الكثير من مسرحيات هذا النوع بحيث يصعب تحديد  
أهميتها الصحيحة فى نمو المسرح الرومانسى . ولقد كنا منذ سنين قليلة نميل

إلى الاعتقاد بأن إنجلترا لم يكن لديها ما تقدمه في هذا الباب . غير أنه قد اكتشف قبيل بداية القرن الحالى مخطوط كتب عام ١٢٨٠ يحوى دوراً لأحد الممثلين ، وكان يقوم بدور البطولة في مسرحية يمكن أن تسمى « دوق مورود » وقد كتب دوره في مقطوعات شعرية شبيهة بالصورة التى كتبت بها مسرحيات المعجزات . والمسرحية تروى لنا قصة ميلودرامية عن دوق أحب ابنته حباً محرماً . فلما هددته زوجته بفضح هذه العلاقة قتلها ابنتها . وتمنح هذه العلاقة عن طفل . ويأمر الدوق به أيضاً فيقتل . وفى الختام نراه سعيداً طروباً بالآن سرهما لا يعلمه حتى تلك الساعة أحد . لكنه إذ يذهب إلى الكنيسة يشعر بخطيئته ، وينهار ويموت ، ضارعا إلى المسيح أن يرحمه . وهكذا نجد فى القرن الرابع عشر مسرحية دنيوية بمحنة ، ذات موضوع حسى مثير كالمواضيع التى استغلها الكتاب فى العصر المتأخر للإيزابيث .

وهذه المسرحيات المتتابعة اشتملت على تغييرات فى الفصول والشخصيات على نحو يشبه ما ألفناه فى عوالم الرومانسية والأغاني . وإننا ندرك أن مسرح المعجزات قد منح الكتاب فرصا لا حصر لها لاستغلال المادة الجديدة . ولم تقف فى هذا الميدان موانع كتلك التى وقعت فى طريق المسرحيات ذات الأصل الدينى . وكانت قصص المعجزات كثيرة العدد ، فقد كان من أيسر الأمور أن يؤخذ أى موضوع هزلا كان أم جدآ ، واقعيا كان أم رومانسيا ، ثم تلصق فى ختامه معجزة للعدراء . وإذا كانت المسرحيات الدينية الأصل قد أمدتنا بعنصر الجذاسامى وسعة التصور ، فإن المعجزات قد علمت الناس كيف يعبرون فى المسرح عن المشاهد العائلية وأساطير المغامرات .

## المسرحيات الأخلاقية

في مسرحيات الأسرار تصادفنا من وقت لآخر تجسيدات للأشخاص الواردين في الكتاب المقدس والأشخاص الذين يخترعهم خيال الكاتب. وغالب الظن أن هذا المصدر هو ما أدى إلى نمو طراز آخر من مسرحيات العصور الوسطى، هو المسرحيات الأخلاقية. وجميع الأشخاص الذين يظهرون على المسرح في المسرحيات الأخلاقية تجسيدات للبغاة المجردة، ومعظمهم يمثلون الرذائل والفضائل. وقد استطاعت ألمانيا في القرن الثاني عشر، عرض مسرحية أخلاقية تقدم لنا الوثنية واليهودية والنفاق والكفرة على صورة أشخاص يتكلمون. وسميت هذه المسرحية باسم مسرحية المسيح الدجال Ludus de Antichristo.

وقد يبدو للنظرة الأولى أن هذه حركة مسرحية رجعية وأنها نكوص عن الشخص الحية إلى أشخاص من طراز رمزي بحت. لكن فحص المسرحيات نفسها يحملنا على الحذر من الإسراع في الحكم. فالمسرحية الأخلاقية تتناول قصة، بطلها الأساسي يسمى البشر أو الجنس البشري. أو الطفل، يغرى بالسقوط فيسقط، ثم يثوب إلى الفضيلة. وقد تكون أقلام بعض الكتاب ثقيلة كثيفة لا تثير الإلهام، وتسمح أقلام غيرهم بأن يقضى الوعظ على القوة المسرحية، لكننا نجد على العموم أن هذا الموضوع الأساسي أعان كتاب المسرح في القرون الوسطى على كتابة مشاهد حية التصوير، يعتمد كثير منها على الحياة من حولهم.

وأدل المسرحيات الأخلاقية على مميزات هذا النوع وأقواها مسرحية  
الإنجليزية هولندية يقال لها أفريمان ، Everyman أو إلكرليجك Elckerlijck  
أى « كل إنسان » . وقصتها معروفة جيداً .

فأله يدعو « كل إنسان » ، فيأمر ، الموت ، بأن يأخذه لنفسه :  
اذهب أنت إلى « كل إنسان » ،

وأعرض عليه باسمي  
أن يأخذ على عاتقه أن يحج  
حجّة لا سبيل إليه من الهرب منها  
وأن يحضر معه دليلاً أكيداً  
دون تأخير أو إبطاء

فيتضرع « كل إنسان » ، أن يؤخر أجله ثم يبحث حوله عن أى شخص  
يرضى أن يصحبه فى رحلته . فيتوجه أول ما يتجه إلى « الزمالة » .  
كل إنسان : لقاء حسن ، أيتها الزمالة وسعد صباحك .  
الزمالة : سعدت صباحاً يا « كل إنسان » .

لماذا تنظر يا سيدى هكذا ، فى حال تستدر الشفقة  
إذا كان قد حدث مكر وفانى أرجوك أن تفضى به إلى .  
فاعلى أستطيع المعاونة فى علاجه  
إنى فى خطر عظيم

كل إنسان : أجل أيتها « الزمالة » الطيبة أجل .  
الزمالة : أى صديق المخلص ، اكشف لى عما بخاطرك .  
لن أتخلى عنك ما حييت .  
فمنعنى على عهد الأخوة الصادقة .



كل إنسان : ما أحسن قولك وما أطيبك  
الزمالة : سيدى . لا بد أن أعرف ما يسوؤك  
فإني ليؤلمنى أن أراك فى ضيق  
لو أن أحداً أساء إليك فساخذ بئارك  
ولو أدى الأمر إلى ذبحى فى سبيل ذلك  
وإن عرفت ذلك قبل أن أموت .  
كل إنسان : شكراً لك أيتها الزمالة ، أصدق الشكر .  
الزمالة : كف عن هذا الشكر . إنى لم أفعل شيئاً  
إكشفت لى عن قلبك ثم لا تزدد .

غير أنه عند ما يسمع بما يطلب منه لا يلبث أن يجفل . ويسمع  
الإجابة نفسها من « ذوى القربى » ، و « الأمتعة » ، و « المعرفة » ، و « الاعتراف » ،  
و « الجمال » ، و « القوة » ، و « حسن التصرف » ، و « المواهب الخمس » ، وكلها  
تخذله . وفى النهاية نرى « صالح الأعمال » ، رغم ضعفه و « رقاذه فى البرد » ،  
مستعداً للوقوف إلى جانب « كل إنسان » .

كان نوع هذه المسرحية جديراً بإنقاذها من النسيان . وحظيت - فى  
صورتها الأصلية ، وفى الإضافات المثيرة للغرائز التى أدخلت عليها فى الترجمة  
الألمانية - بعرض متكرر لتمثيلها فى السنوات الحديثة . وكان لها دائماً فعل  
السحر فى نظارتها . ويرجع هذا السحر إلى حد كبير إلى التقبل العام  
لموضوعها . لكن زاد فى قوتها ، أن المسرحى المجهول جعل أشخاصه بشراً  
أحياء رغم أسمائهم المعنوية المجردة . وهذا يصدق على كل المسرحيات  
الأخلاقية . فإتنا نلمح بارقا من هذه الصفة حتى فى أشد هذه المسرحيات

ثقلًا وكآبة . إن « الشهوة الحسية » من الخطايا القاتلة . لكنه يصير بشراً  
سويًا حين يقابل « رغبة البحث » في « العناصر الأربعة » .

الشهوة الحسية : ( ضاحكا ) أسعدت مساء ، أيها اللاحق ، أسعدت مساء

إني أقصدك بهذه الصفة أيها الوغد

إنه أنت أيها الشرير من أستهدفه

هل فرغت من هرائك ؟

رغبة البحث : نعم . وماذا لديك بعد ؟

الشهوة الحسية : إذن اخفض من رأسك

كما يفعل أهل الرشاقة ، وتلق تبريكاتي

أمنحك البركة والغفران

أصدق أقوالك

قف أيها اللاحق

افسحوا المكان أيها السادة ، ودعوني أفرح

أرقص أيها الشهم ، وغن

واجمل العالم الواسع يدور

غن رقصة الخفة والمرح مع أهانيج الطرب

لأن أراها حماقة أي حماقة

أن يحمل المرء في قلبه حزنا .

وفي فرنسا مضت المسرحية الأخلاقية أشواطاً أبعد من ذلك . ومع

أنها احتفظت بلونها الأخلاقي . فقد تخلت عن تجسيد المعاني المجردة ،

وأحلت محلها أسماء حقيقية ، أو أسماء أنماط بشرية . مثال ذلك أننا نجد

« مسرحية أخلاقية جديدة عن فتاة ريفية فقيرة » آثرت أن يقطع أبوها

رأسها عن أن يفتصبها سيدها وذلك تمجيذا لكل العفيفات الطاهرات من العذارى . والقصة تكشف لنا عن داخل منزل ، فترى فيه الأب الأرمل وابنته الجميلة اجلاتين ، مبعث النور الوحيد في حياته . وإلى هذا المشهد المتواضع ، يأتي السيد بعد أن سمع بجهالها ، ويطلبها . لكن الأب والبنت يفضلان أن يقفا من تهديداته موقف التحدى . وتريد الفتاة الهرب منه ، وأن تنفادى في الوقت نفسه عقاب اللعنة الأبدية إذا هي انتحرت . فترجو أباهما أن يقتلها ، وتقدم إليه السيف يدها . لكن السيد سمع ما قالت . فتقدم في الوقت المناسب لينع هذا العمل صائحا : —

أيها المخلوق المقدس

لقد تخليت عن حماقتي السابقة

فاغفرى لى أيتها الفتاة الودعة

وبعد إذ تحول السيد إلى دين الرحمة ، كفر عن خطئه بأن عتّن الأب حاكما على إقليمه ، ووضع « تاج العفة » على رأس اجلاتين . وانتهى الأمر كله نهاية طيبة . ويقدم الخادم الدرس المستفاد من المسرحية على نحو ما كان ليعترض عليه ريتشاردسون العاطفى .

الخير يأتى لمن تؤثر الخير :

أيتها العذارى ، احفظن ذلك جيدا

وقبل أن نترك هذه المسرحيات المقومة للأخلاق ، يجدر بنا أن نشير إلى ناحية من نواحي إخراجها . فمع أن بعضها ، مثل قلعة المشارة Castle of Perseverance الإنجليزية ، كانت تستدعى إيجاد مشاهد في وقت واحد شبيهة بما كان يحدث في مسرحيات الأسرار ، فإن الغالبية ، سواء من المسرحيات الفرنسية أم الإنجليزية ، لم تكن تتطلب أكثر من منصة بسيطة واحدة .

ومعنى هذا أن المسرحيات استطاعت أن تخرج من عالم الهواة بما فيه من زينات وقصور ، وأن تهيم نفسها لما تحتاجه هذه الفرق المحترفة الصغيرة التي ظهرت في الوجود قرب نهاية القرن الخامس عشر . لذلك كانت المسرحية الأخلاقية هي الحلقة الصحيحة بين مسرح القرون الوسطى والمسرح الحديث . ولا مراء أن شكسبير شهد تمثيل مسرحيات الأسرار في شبابه . ولكن كانت هناك هوة واسعة بين المسارح التي كانت تتطلبها هذه التمثيليات وبين مسارح لندن التي مثلت عليها . على أنه يمكن القول بأنه مهما كانت الفرق التي انضم إليها شكسبير أول الأمر ، فلا شك أنه كان في جمعيتها بعض المسرحيات الأخلاقية . ففي المسرحية التي يصفى عليها د سير توماس مور ، اسمه نجده يحيى مجموعة من ممثلي الملهاة الذين أتوا إلى منزله كإفعل هاملت ، فيجده بالبحث أن مسرحياتهم تشمل مهد الأمان (The Cradle of Security) والفقر المتعجل ( Impatient Poverty ) والشباب العاشق Lusty Juventus وزواج الفطنة والحكمة ( The Marriage of Wit and Wisdon ) . ولا شك أن الممثلين الذين حملوا مثل هذه المسرحيات في مسرحية سير توماس مور يمثلون كل زملائهم .

## الروايات الهزلية والفواصل

لم تزل مسرحية الشباب العاشق باقية . ويطلق عليها في نصها الأصلي ( فاصل Interlude ) وهو لفظ يصعب تحديد معناه . وقد أطلق هنا مثلاً على مسرحية أخلاقية ، ويمكن استناداً إلى التوسع والتأير في استخدامه أن نفهم منه أنه مسرحية قصيرة من أى نوع ، وخاصة إذا كانت المسرحية معدة لأن تخرج للمحترفين ، وبينما كان لهذه الكلمة ذلك المعنى الواسع ، فإن



لها أيضا معنى ضيقاً أكثر تخصيصاً هو أنها تمثيلية قصيرة ذات طبيعة دينوية بحتة ، دون أن يكون لها معنى أخلاقي واضح كل الوضوح ، وهي عادة هزلية في روحها . ووجود هذا النوع يذكرنا بأنه كما تحولت مسرحية المعجزات بسرعة إلى مسرحية مغامرات عاطفية ، فقد تحولت المسرحية الأخلاقية عن روائها الخلقى . وصار هدفها الوحيد مجرد التسلية .

وهذه المسرحيات الهزلية ، أو الفواصل التى سادت فى أواخر القصور الوسطى وأوائل عصر النهضة ، لها أهمية عظمى فى تاريخ المسرح ، وقد ظهرت فى أقطار عدة . فى ألمانيا ظهرت مسرحيات مدينة نورمبرج الموضوعة لأيام ما قبل الصوم Fastnachtspiele التى منها نمت هزليات هانززاكس Hans Sachs وهو مؤلف مكث لا يخلو من موهبة . وقد ختم بطابعه المسرحيات التى كتبها مؤلفون مجهولون من أسلافه . ولا يمكن اعتباره عبقرى ، لكنه نجح فى كتابة مشاهد لا تخلو من إمتاع رغم خشونتها . فيوجد مثلاً قدر ضخم من روح المرح والإحساس الطيب بالمفارقات المسرحية فى الطالب المتسلسل من الفردوس Der fahrende Schnler in Paradies ، عام ١٥٥٠ . والقصة بسيطة : ترى فيها زوجة مات زوجها الأول . فرأت فى منامها الأيام الحلوة التى قضتها معه . وكان زوجها الجديد متوحشاً خشناً فحسبت أنها لم تقدر زوجها الأول حق قدره . فأتى إليها طالب متسكع . وأخبرها أنه قد آت لتوه من باريس . وكانت امرأة أمية ساذجة . فظنته يقول أنه آت من الفردوس ، فسرعان ما سألته هل رأى زوجها السابق ؟ وذكرت له أنه لم يكن يملك حين مات غير قبعة زرقاء وقيص . فسرعان ما انتهر الطالب الفرصة . وأعلن لها أن الرجل المسكين فى حال يرثى لها فى الجنة .

إنه يسير حافي القدمين  
بدون سربال أو جلباب أو ما يقوم مقامهما !  
غريب شاذ كما كان حين ووري التراب  
سواء آمال قبعته ،  
أو ضم كفننه حوله ،  
فبينما الآخرون في وليمة ،  
يقف هو خارجاً ، مفلساً مسلوباً ،  
متلكئاً هناك ، وعيناه ضارعتان ،  
يعيش على الصدقات وسقط المتاع ،  
قدراً بائساً إلى حد يفوق الوصف !

وكانت القصة مؤثرة جداً . فجمعت الزوجة حزمة من ملابس زوجها  
ورجعت للطالب أن يأخذها ومعهما كيس مليء بنقود ذهبية ؛ ليحملها إليه حين  
يعود إلى الفردوس .

وعاد زوجها إلى البيت ، فترى مشهداً ممتعاً ونسدمها تقص وهي قريبة  
العين ، وتغرد من شدة التأثر قصة الحظ السعيد التي حدثت :  
الزوجة ( وقد بدأت تدرك المعجزة فيما لديها من أنباء )  
عجبي . . كيف أصف المعجزة ؟  
لقد أقبل طالب متجول ليهدى لوعتي  
أني من الفردوس إلى هنا !  
وهناك رأى زوجي السابق  
وأقسم أنه أشد فقراً من أشد الناس هوأناً  
بلا قميص ولا حذاء ولا مال .

لا يملك غير قبعة وملاءة . تصور لا شيء !  
غير ما ألقيناه معه في القبر .

الزوج

: ( في ابتسامه عابثة )  
هلا أرسلت إليه شيئاً مناسباً !!

الزوجة

: ( متعجبة لصدور هذا الرأي منه . فقبلته في حماسة )  
يا زوجي العزيز . . لقد فعلت !

الزوج

: ( يسألها في انفعال ) أي طريق مسلحة هذا الطالب  
( ويضيف في سخرية )  
لقد أعطيته قليلاً جداً من المال  
لا يني بسد رمق زوجك المسكين  
إنه لن يستطيع أن يعيش طويلاً على هذا المال  
فاذهبي أحضري الحصان السريع واسرجيه .

فتصدق الزوجة هذه الكلمات حرفياً ، وتباركه على حسن تقديره ، بينما  
هو يندفع لمطاردة الطالب ، ويصل إلى بقعة يغشاهما الطين ، وهناك يلتقي ضالته  
لكن الطالب الحصيف بعد أن أنزل حمزته وتصنع أنه فلاح ، جعل  
الزوج ينزل عن حصانه ، ويسير في الوحل ثم سرق الحصان ، ومضى في مرح .  
وعاد الزوج إلى البيت وجعل يروي لزوجته في أنفاس متقطعة أنه منحه  
الحصان أيضاً فضلاً وإحساناً ، ونصح زوجته بأن تكتم هذا السر .

الزوجة

: ( في سرور ) كلا . . . إن القرية كلها تعرف النبا  
وترضى عما فعلنا !

الزوج : ( مدعورا ) كيف ؟ من أخبرهم بهذه  
السرعة !

الزوجة : عجباً ! إنك قبل أن تصل إلى كومة الدريس تلك .  
أخبرتهم جميعاً بالقصة من أولها إلى آخرها .  
بما بعثت به إلى زوجي ،  
بكل احترام ، إلى الفردوس .  
وكان كل الناس غاية في اللطف  
يضحكون عالياً ويمزحون معي .

هذه التمثيلية الصغيرة ليست إلا واحدة من كثيرات . ففي سارق الحصان  
سنة ١٥٥٣ ( Der Rossdieb Zu Fünzing mit den tollen Bauern )  
نجد ثلاثة من الفلاحين يتداولون في أمر شتى أحد لصوص الخيل .  
ويقررون أن يكون الشئ يوم الاثنين . ثم يتذكرون أنه لو حدث وقتئذ  
لأصاب القمح في حقولهم عطب ، إذ أن الناس سيدوسونه بأقدامهم .  
وإنقاذاً للمحاصيل وتقاديا في الوقت نفسه لتحمل نفقات إطعام اللص ،  
يصدرون أخيراً قراراً بإطلاق سراحه ، بشرط أن يعد بالعودة من تلقاء  
نفسه إلى السجن بعد أربعة أسابيع ؛ أي بعد حصاد المحصول . فلما سمع اللص  
باقتراحهم أدرك عقلية هؤلاء الذين يتعامل معهم . فقال لهم : هل يتقوّل  
الناس بأن أهل القرية من البخل بحيث يتركونه يبحث عن طعامه طوال فترة  
الانتظار ؟ فتأثر القوم جميعاً بهذه الحجّة ، وسرعان ما جمعوا له من بينهم بعض  
المال . وترك قبعة حقيرة كرهن . وشرع في مرح يسرق ذات اليمين وذات  
اليسار ، ويبيع مسروقاته لآخرين في القرية . وأخيراً جعلهم يضربون بعضهم  
بعضاً أشد الضرب .

ولمسر حية الحديد ، الساخن ، Das heisse Eisen سنة ١٥٥١ . روح  
مشابهة ، إذ نجد زوجة لا تدرى أولا لماذا لم تعد تحب زوجها بنفس الحماسة  
التي كانت تحبه بها من قبل ، وثانيا لا تدرى هل هو أمين معها أم لا ؟ فتقرر  
امتحانها بالحديد الساخن ، فلما اقترحت ذلك عليه ساورتها الشكوك وأخذ  
يتساءل : ربما كانت هي تعيش على الغش والخديعة . وفي اختبار نفسه أعد  
عدته فاخفى قطعة من الخشب في اليد التي ستمسك بالحديد الأحمر الساخن .  
ونجحت حياته في مهارة . وإذا هو يعكس الأوضاع فإنه وقد خضع للامتحان  
فقد وجب عليها أن تحذو حذوه . فأصابها الهلع واعترفت بأن كانت لها  
علاقة بالقسيس .

الزوج : ألا فليأخذ الشيطان القسيس

لقد كان رجلا من رجال الدين ينذر بجهنم  
لقد غفرت لك القسيس . إذن خذى  
الحديد الساخن لتدافعى عن شرفك

وعندئذ تضحك ضحكة عصبية ، وتقول إنه كان لها رجلان آخران . وتسأله  
الصفوح عن علاقتها بأربعة رجال آخرين لا غير ، ثم تقسم على ذلك . وسرعان  
ما يتزايد الأربعة إلى سبعة . وأخيراً يصيبها الذل والهوان وتختتم التمثيلية  
بأن نرى الزوج الفاضل سعيداً بأنه استرد سلطانه من جديد في بيته .

وهزليات هانز زاكس قرية الشبه بتمشليات قصيرة أخرى أخرجته  
في نفس الوقت تقريرا ، فقد أتت من هولندا مجموعة من ملاهي الفلاحين لها روح  
مشابهة لتلك ، في أحداها نجد شخصا حقق اسمه ليهيبين تغشه زوجته المهمة المتبدلة  
وفي أخرى نجد فلاحا هرما يخذعه طيب نصاب في السوق وفي ثالثة نجد روبن



الغبي الذي وضعت زوجته مولوداً بعد ثلاثة أشهر من زفافها ، فأقنعه أقاربها بأن الأمر طبيعي لا غرابة فيه . وتقدم لنا إيطاليا هزليات جورجيو الليوني دا استي . وتقدم لنا إسبانيا « حوارا بين الحب وبين رجل عجوز » ، على أن أوفر الأقطار إنتاجا في هذا الميدان كانت فرنسا وانجلترا . ففي فرنسا توجد وسط الهزليات التي تتناول الحب ، والتي كانت تعرضها جماعات المخفلين وهي جماعات ازدهرت في أواخر القرون الوسطى ، عدة مؤلفات يمكن بفضل بنائها المسرحي وتصوير أشخاصها وروحها الخاصة أن تعد من بين روائع المسرح . من هذه التمثيليات « بيير باتيلان » Pierre Pathelin ( ١٤٦٩ تقريباً ) وهي تمثيلية مريحة حية لا يعرف مؤلفها ، وفيها ينجح البطل باتيلان في غش بائع أقمشة ، فيسرق منه مقطع قماش ثم يشعر بالزهو لبراعته ، فيعلم راعيا كيف يتهرب من أداء ديونه . فكان نصيبه أن تلبذه الظاهر الغباء قد حذق الدرس ، بحيث استطاع أن يتهرب من تقديم أجر لمعلمه الأمين . لقد جازت الحيلة على المحتال . وهنا نجد شيئا أجمل من مجرد الخلاعة الريفية فإن الهزليات تقرب الآن من دنيا الملهاة .

ويصدق هذا بشكل خاص على تلك التمثيليات الخاصة التي كتبها قبل ذلك بسنين طويلة في القرن الثالث عشر آدم دي لاهال Adam de la Halle وكانت بالقياس إلى زمانها عملا مسرحيا رائعا ، ترجع جذوره إلى أرسطوفان وتشير فروعه إلى العالم الحديث . ومن هذه مسرحية يمكن اعتبارها أقدم أوبرا فكاهية ، وعنوانها « رويين وماريون » وهما اسماء البطالين : راع وراعيته ، وتبدأ هذه المسرحية الريفية بأغنية ترددها ماريون إثباتا لحبها :

روبين يخبئ ، روبين يملكنى

روبين طلبنى ، وسأكون له

ويصل فارس ويغازلها بل يهدد باستخدام القوة والعنف ، ثم ينصرف فتغنى ماريون لروبين ، فيأتى مسرعاً ، ويكون فاصل رينى تمتع صغير . ويعود الفارس ، لكن ماريون تجيد ترديد الشعر بحيث ينهمز الفارس . وتنتهى التمثيلية نهاية ممتعة ، كما بدأت بداية ممتعة ، على نغمات أغاني الرعاة ورقصاتهم . ومن المدهش أن نجد مثل هذه المشاهدة الممتعة فى القرن الثالث عشر . لكن ثمة مسرحية لنفس المؤلف عنوانها « تمثيلية الأحراش الخضراء ، *Jeu de la fenillée* » وفيها يختلط الواقعى والخيالى اختلاطاً لا انفصام له . وفيها نلمح روح أرسطوفان فى المقابلة الحادة بين التهمك الموجه إلى المعاصرين . وفى المغامرات الرائعة فى دنيا الخيال . وقد ظهر آدم نفسه على المسرح ومعه أبوه هنرى دولاهال . لكن التمثيلية تشمل أيضاً مشهداً كأنه مشهد الحلم . فترى صورة أرض الجان . ولاندرى أكان هناك تمثيلات أخرى تنتمى إلى هذا العهد وتقترب فى روحها من مسرحية الأحراش الخضراء أم لم تكن . فهى تبدو فريدة فى بابها ، لكن حتى بفرض عدم وجود ما يشبهها فى هذا العهد فإن وجودها هو يقوم دليلاً على وجود قوة مسرحية كامنة لم تكن إلا فى انتظار عصر النهضة لتنتلق حرة ويتسع مداها . إن دوحه موليير إنما نمت من شجرة باتيلان وتمثيلات آدم دولاهال .

وفى القرن نفسه ظهرت مقطوعة إنجليزية عنوانها « تمثيلية قسيس وفتاة » وفيها نجد قسيساً قد فشل فى كسب حب فتاة فالتبس العون عند قواد هرم اسمه « موم هلويس » . وتمخض القرن الذى انتج باتيلان فيما بعد عن تمثيلات لأول كاتب ملهاة إنجليزى وهو جون هيود John Heywood وتنسب إلى

هذا الكاتب الذى عاش فى الشطر الأول من القرن السادس عشر ست تمثيليات : تمثيلية الحب ؛ حوار أهل الفطنة وأهل الغباء ؛ ومسرحية الجو ؛ ومانح الغفران ؛ ومانح الحرية ؛ واليهات الأربعة<sup>(١)</sup> وجوهان جوهان . وإذا كانت هذه حقاً لكاتب واحد، كان من السهل أن نرى كيف كان تقدمه سواء فى المهارة المسرحية أو فى إدراكه للفكاهة . والمسرحية الأولى مجرد مناقشة بين أربعة أشخاص لهم أسماء معنوية مجردة : «المحبوب غير المحب» ، «المحب غير المحبوب» ، «وغير المحب وغير المحبوب» ، «والمحب المحبوب» . وفى اليهات الأربعة تظهر مناقشة مشابهة لكنها أكثر دلالة وأهمية . فنجد أربعة أشخاص (حاجا وغافرا وعطارا وبائعا جوالا) يتبارون أيهم أوفر فى الكذب . فكسب الجائزة الحاج . إذ بعد أن أنهت إلى رواية الغافر عن امرأة متمرة فى الجحيم ، علّق فى براءة أنه دهش جداً بما سمع، لأنه فى جولاته ورحلاته لم يجد امرأة واحدة حادت عن الصبر .

ونجد مزيداً من الحركة المسرحية فى تمثيلية الجو . وفيها نجد عطارا وقد أزعجته شكاوى البشر من الجو الذى يمد به العالم ، فكلف «التقرير المرح<sup>(٢)</sup>» أن يبحث الأمر، فبعد أن سمع سيداً مهذباً<sup>(٣)</sup> يطلب «أيا ما جافة صحوه هواؤها هادى» مستقر ، طلب تاجر «يا حوا دعة مو اتية لسفنه» وطلب محارب «ريحا عاصفة» وطلب صاحب طاحونة مائية ( أن تزل مياه المطر . وطلب

(١) يلاحظ أن أسماء هؤلاء الأربعة جميعاً تبدأ فى الإنجليزية بحرف ( P ) ومن هنا سميت المسرحية اليهات الأربعة

Palmer, pardoner, pothecary, pedler

الحاج والغافر والعطار والبائع الجوال

(٢) اسم شخصية فى المسرحية .

(٣) السيد للمهذب والتاجر والمحارب وصاحب الطاحونة المائية ، وصاحب الطاحونة الموائية والسيدة الرقيقة وصاحب الفضل والصبي جميعهم أسماء شخصيات فى المسرحية .

صاحب طاحونة هواء ، ألا يسقط مطر على الإطلاق ، وطلبت سيدة رقيقة  
« جو » ألا يفسد لون بشرتها ، وطلب صاحب مغسل « شمساً ساطعة ، وأخيراً  
طلب صبي وصف « بأنه أقل من يستطيع أن يلعب ، طلب هذا الصبي « أن ينزل  
الصقيع كثيراً ، لأصنع كرات ثلجية .

فقرر عطار د أن يبقى الحالة على ما كانت عليه في الماضي ، ورغم أننا  
لا نجد هنا غير تتابع في الدخول إلى المسرح ، فإننا نجد أيضاً بعض التثليل على  
الأقل . فالأشخاص يأتون ويذهبون بسرعة بدلاً من أن يقفوا بلا حركة  
يتناقشون فحسب . وتصبح الحركة أكثر وضوحاً في « مانح الغفران » و « مانح  
الحرية » . بينما نجد قصة مكتملة الحطة في « جوهان جوهان » وكانت هذه  
التمثيلية الأخيرة خيراً من كل ما قدمه هيرود للمسرح . وهي تقدم  
الأشخاص الثلاثة الذين تعتمد الفصول الفسكة على التفاعل بين علاقاتهم  
بعضهم ببعض . ويظهر في البداية « جوهان جوهان » الزوج الذي غلبته زوجته  
على أمره . لكنه في هذه اللحظة غاضب مليء بالزهو :-

بارك الله فيكم جميعاً أيها السادة  
هل خبرتموني أين مضت زوجتي ؟  
إني أدعو الله أن يأخذها الشيطان  
لأنني مهما حاولت لم أستطع فهمها  
فهي تمضي في تجوالها وتمعن فيه  
كأنها خنزير مع امرأة ساحرة  
يقودها هنا وهناك على غير هدى  
لكنني أقسم بالعذراء أني لن أبرح هذا المكان  
أقسم .. إن هي حضرت



إلى بيتي هذا ، قسما بسيدة كروم  
لاضربنَّها قبل أن أشرب .  
وفي هجاء طويل يترك لخياله العنان في تصور كل ما سيفعله . لكنها  
لا تسكاد تدخل حتى تتغير نغمته كلها .

تب الزوجة : ماذا ؟ من ستضرب أيها الجبان  
جوهان : من ؟ أنا يا تب ؟ لا أحد على الإطلاق ولايرحمني الله  
تب الزوجة : نعم لقد سمعتك تقول إنك ستضرب أحدا .  
جوهان : قسما يا زوجتي . لقد كنت أعنى السمك في شارع  
تيمز . وسيكون طعاماً لذيذاً بعد الصوم الكبير .  
ماذا يا تب ، ماذا ظننت أني أعنيه ؟

فتتظاهر الزوجة بالاعتناء ، وتعلن أنها قد صنعت فطيرة محشوة بالفاكهة  
واللحم . وترسل جوهان ليدعو القسيس لتناول هذه الفطيرة . وعندئذ ينتقل  
المنظر إلى منزل القسيس . فينقل جوهان رسالته ثم يعود إلى منزله . لقد  
كان يظن أنه سيجلس ويأكل من الفطيرة . لكنه أصيب بخيبة أمل قاسية ،  
فهو أولاً قد أرسل ليحضّر بعض الماء . وثانياً كان الدلو الذي يحمله مثقوباً .  
وبعد ذلك كان عليه أن يجلس إلى جوار النار ليصهر الشمع الذي يسد به  
ثقب الدلو ، وطوال هذه الأثناء ، كان القسيس والزوجة مرحين على المائدة .

سيرجيهان : ماذا تفعل يا جوهان ؟ إنني أطلبك  
جوهان : إنني أذيب الشمع بجانب النار  
تب : إن هذا شراب طيب ، وهذه فطيرة طيبة  
سيرجيهان : إننا نطعم هنيئاً ونشرب مريئاً . شكراً للعدراء  
تب : ( لسيرجيهان ) انظر كيف يذيب الرجل الشمع



الصلب، ولا يجرؤ على النظر هنا، حرصاً على حياته .

سيرجيان : ماذا تفعل ؟

جوهان : أذيب الشمع .

( لنفسه ) وأنا أذيبه بشدة حتى إن أصابعي تتشق

والدخان أيضاً يقلع عيني كليهما

وكذلك أحرق وجهي وملابسي

ومع ذلك لا أجرؤ على قول كلمة واحدة

وهما يتضاحكان عند تلك المائدة .

وهكذا يمضي المشهد حتى يتفقد صبر جوهان ، فيرفس النيران ويحطم

الدلو ويطرد القسيس والزوجة من المنزل .

إنها تمثيلية بسيطة ولعلها ساذجة . لكن الملهاة تطل فيها من جوانب

التمثيلية الهزلية .

---

# الجزء الثالث

## شرح عصر النهضة

### الفصل الأول

#### المهارة والمأساة والملودراما في إيطاليا

حينما كانت هزليات هيود تواف وتمثل ، كانت ثمة حركة جديدة قائمة على قدم وساق في عالم المسرح . ولقد كانت مسرحية جوهان مرتبطة بكوميديا العصور الوسطى التي حذق شوسر تصويرها ، ولعلها كانت أيضا مرتبطة على نحو غير مباشر بعمل ممثلي المحاكاة المتجولين ، لكنها كانت من غير شك مقطوعة الصلة بالكوميديا الأدبية في روما أو بلاد الإغريق .

غير أن أوروبا كلها كانت عند نهاية القرن الخامس عشر تحتاز مرحلة تاريخية بتأثير تلك الثورة التي أطلق عليها اسم النهضة أو البعث ، وكانت هذه النهضة في جوهرها تطورا يتطالع إلى الأمام ، وفيها ظهرت أفكار جديدة في السياسة والدين والفن ، حلت محل الأفكار التي ظلت وافية بحاجات الناس أمدا طويلا . والواقع أننا كلما مضينا في دراسة ظواهرها المتشعبة ، كلما أدركنا مدى انطواء فلسفاتنا الجديدة في القرن السادس عشر ، عن غير عمد ، على الجوهر الفكري للعصور الوسطى . وكيف أكثر رجال عصر النهضة من استخدام صور القرون الوسطى في بحثهم بلمهة عن وسائل جديدة للتعبير .

ولا شك أن إدماج التقاليد الطويلة للعصور الوسطى، كان مصدر قوة لعصر النهضة، ولكن عناصر القرون الوسطى، إنما أدمجت الآن في شيء آخر لم يكن لصورها الأصلية شأن به، فتفاعلت هذه العناصر مع عناصر مختلفة عنها وأسفر هذا التفاعل عن تغيير شامل. فشكسبير ألمع نجوم هذا الفلك، مدين بوجوده إلى تفاعل مرهف رقيق بين قوى ثلاث: التأثير الكلاسيكي، ويرجع إليه بعض إحساسه بالصورة الإنسانية، والروح السائدة في عصره وقد كان تأثره بها قويا، وتقاليد مسرح القرون الوسطى، وكانت تقاليد راسخة. وقد ترتب على تفاعل هذه القوى الثلاث أن ولد شيء جديد لا عهد للناس به.

## المسارح في إيطاليا

كان من الضروري أن يحدث امتزاج بين القوى الثلاث لإحراز النجاح الكامل . وهذا يتضح لنا بجملاء ، إذا قارنا المسرح الإيطالي بمسرح إسبانيا وإنجلترا أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فقد تم الامتزاج بنجاح رائع ، وكان السبب الأكبر في هذا أن فرقا مختلفة استحوذت على عناصر خاصة وحاولت أن تكميها بمعزل عن العناصر الأخرى .

وتبدأ القصة بمحاولة تمثيل مسرحيات بلاوتوس وتيرنس وسنيكا على المسرح في بلاط عدة قصور في إيطاليا خلال الأيام الأخيرة من القرن الخامس عشر ، ويجب ألا ننظر إلى إيطاليا في هذا الزمن باعتبارها دولة موحدة ، إذ أنها كانت مجموعة من الولايات الإيطالية لكل منها حاكمها الخاص . وكانت بينها منافسة شديدة ، وإن كان بعضها متحالفا مع جاراته . ولم يكن يجمع الولايات جميعاً غير حب الفن والإعجاب بالأدب الكلاسيكية . كانت هذه هي الروح السائدة في كل مدينة وسط ظروف خطيرة ، وغالبا ما كانت عسيرة ، ووسط اضطراع السيوف والدسائس الرهيبة التي كانت تحاك في سياسة القصور . وكان الأمراء يتسابقون في اجتذاب الأدباء والمصورين والفلاسفة والاساتذة ، وكان يرعاهم في روما البابا والاساقفة ، وكان يرعاهم في فلورنسا آل ميديشي ، وفي ميلان آل سفورزا ، وفي فيرارا آل إست ، وفي منتوا آل جونزاجا ، وفي أوريينو آل ديلاروفيري .

وفي أول الأمر عقد اللوامل روما وفيرارا . وكان ليوليوس پومپونيوس ليتوس الفضل في تمثيل المسرحيات اللاتينية أمام جمهور دعى بصفة خاصة

الشهود عرضها في المدينة الخالدة ، بينما شجع دوق إركول الأول في حماسة محاولات شبيهة بتلك في فيرارا. لقد كانت هذه عملية تهوى إليها قلوب الجميع . وكان الأمراء يحصلون على المسكنة والتقدير لإقامتهم الحفلات تحت رعايتهم . وكان الأساندة ينعمون بالمشاركة في عرض النصوص التي درسوها ، ووجد النقاشون والمعماريون في المسرح فرصا جديدة لإظهار كفاياتهم .

وكانت نواحي النشاط هذه من البداية شديدة العناية بالتأثيرات البصرية ، التي يراد إحداثها . ويمكن على العموم تتبع خطين رئيسيين من خطوط النمو والتطور . أحدهما محاولة استعادة صورة المسرح الكلاسيكي داخل جدران إحدى القاعات ، والثاني محاولة الحصول في ثلاثة أبعاد على التأثيرات التي كان يتوخاها فنانون ذلك الزمن عن طريق بعدين . والظاهر أنه لم يستخدم في العروض الأولى بروما وفيرارا غير بناء يسمى على سبيل التيسير بمسرح « كشك الاستحمام » Bathing Box وقد ظهرت صورته في بعض طبعات لمؤلفات تيرانس نشرت في القرن الخامس عشر . وكان يقام في منصة ارتفاعها أربعة أقدام أو خمسة على صقالات من خشب وخلفها واجهة تتكون من أعمدة مقامة حول قبوات مزينة وستائر بين الأعمدة ، وكان كل مدخل يعتبر « منزلا » لشخص معين . ومن آن لآخر كانت الستائر ترتفع لإظهار أجزاء قليلة من داخل المنزل . وهكذا نجد أن الواجهة الكلاسيكية Facade قد فسرت على نحو شبيه بالمنظر المعاصر المستخدم في عرض سر مهبط الأمراء .

غير أنه سرعان ما بذلت محاولات أخرى . ففي عام ١٤٨٤ اكتشفت آثار المعماري والكاتب الروماني فيتروفيوس . وحينما قرأ الناس عن المنظر الذي ابتكرته العصور القديمة للأساسة والمهابة والتميلية الساتيرية ، وحين



وقفوا على خطط لتنظيم أماكن النظارة والأوركسترا والمسرح ، شرعوا في نشوتهم يعملون في اتجاهات شتى . وقد بلغت إحدى المحاولات المتتابة أوجها في المسرح الأولمبي الشهير عام ١٥٨٤ في فيسنتزا . وكان مكان النظارة فيه على شكل نصف دائرة ، يواجهه مسرح طويل ضيق ، في خلفه منظر غنى بالتصميمات وفي وسطه فتحة كبيرة لها أربعة أبواب أخرى . وهنا وصلت محاولة استرجاع الصورة المسرحية الرومانية إلى نهايتها المنطقية .

على أنه فيما وراء مداخل المسرح الأولمبي وجد ما لم يكن يعرفه قط أى مسرح روماني ، وهو رسوم على طريقة المنظور لشوارع المدن ، وكانت هذه من تصميم المعمارى فينسنتزو سكاموزى وتنتمى إلى المدرسة الأخرى ، مدرسة الفنانين لا مدرسة الباحثين في المسرح . ومن السهل تعقب نمو هذه المناظر التصويرية من طراز المناظر الثابتة التى نجد صورها « فى فن المعمار » لسيرليو عام ١٥٥٥ إلى العروض الزخرفية التى صيغت على نحو يسمح بالتغيرات المفاجئة المذهلة المعروفة فى بلاط القصور فى أوائل القرن السابع عشر . ومن السهل كذلك أن نفهم ضرورة وجود البروز الأمامى للمسرح ، وقد تأثر بلا شك بالفتحات الوسطى الضخمة كتلك التى ظهرت فى المسرح الأولمبي . وفى أول الأمر كانت هذه الهياكل مسطحة فحسب ومنقوشة . وكانت كل منها تضع خصيصا لروايتها ، لكن ما حل عام ١٦١٨ حتى ظهر إلى الوجود فى پارما مسرح فرنزي Farnese العظيم . وكان مكان النظارة فيه أكثر امتداداً

وكان قبو المسرح فيه أغنى بالنقوش والرسوم ، وكان هذا ميلاد المسرح الحديث .

وحين نرقب نمو هذه العبارة المسرحية يجدر بنا أن نلتفت إلى ثلاثة أمور : أولها أن ملاعب التمثيل التي وصفناها أنشئت أساسا للقصور ، فكان معظمها يقام داخل القاعات الواسعة في قصور الأمراء في عصر النهضة . وكان الباقي ، مثل المسرح الأوليمبي ، ثمرة لجهود الأكاديميات التي يراها النبلاء أو التي لهم بها علاقة وثيقة . ولم يكن بدخاها نظارة عاديون . وحين كانت تستخدم لعرض التمثيليات ، كان جمهورها ممتازا ، يتكون من الأمراء وضيوفهم . والامر الثاني أنها كانت جميعا أبدية مقفلة . وقد ظهر لأول مرة عنصر مسرحي لم يكن معروفا في الماضي هو الإضاءة . وقدر لهذا العنصر أن يكون له في المستقبل دور هام . والامر الثالث أن الصور التي اتخذتها هذه المسارح لم تلائم بين حاجات الزمن وبين نظريته المسرحية وبين الجهد المبتدع .

وكان هذا الجانب الأخير هو أهم الجوانب ، وهو جدير بمزيد من العناية . فإنه بعد اكتشاف الإغريق الأقدمين والرومان اكتشفت مؤلفات أرسطو ، وأنفق أساتذة القرن السادس عشر وقتا طويلا في التنقيب في كتاب « الشعر » لأرسطو ، وأخذوا يستخلصون منه القواعد المسرحية التي خيل إليهم أنها تقوم على تعاليمه . وهكذا ظهرت في الوجود الوحدات الثلاث ، تلك القاعدة الشهيرة ذات السمعة الحسنة أو السيئة ، التي تشترط أن يكون في المسرحية وحدة الحركة ( يكون لها عقدة واحدة ) ، ووحدة المكان ( فلا يسمح

بتغيير المنظر) ووحدة الزمن (فيحدد للحركة ما بين ١٢ و ٢٤ ساعة) وكانت هذه القواعد قيوداً ثقيلة لا تتلام مع الزمن الذي كان غنياً بالمغامرة والحياة بألوانها الزاهية، وكان الناس فيه يلتصقون العرض السخي والحركة السريعة . ولم يستطع أحد إنكار ما ذهب إليه الأساتذة من الاستناد على رأى أرسطو ، غير أن روح العصر كانت تتجه إلى التوسع في العرض ، وكان هذا الاتجاه يتعارض مع تلك القيود التي تحد من نشاطهم . ولم يصل القوم في إيطاليا إلى حل أساسي للمشكلة التي نشأت على هذا النحو . بل إن المسرح وجد نفسه ، وقد توزع ولاؤه في الصميم بين الاتجاهين بصورة تدعو إلى اليأس . فكان رجاله مضطرين إلى قبول الوحدات وصوغ مناظرهم في إطار واحد ، بينما كانت قلوب الناس في هذا القرن تنهفو إلى التغيير والاستثارة . فخطيت بما أرادت من تقديم العرض رائعاً سخياً بين فصول الملهاة أو المأساة ، ويمكن أن تتخيل ما أسفر عنه ذلك من نتائج : فقد وجد المسرحيون أن جهودهم أسيرة القوانين . بينما كانت الإباحية تأخذ حياة الناس من كل جانب . فلما ضاق النظارة بالمسرحيات وجهوا عنايتهم كلها إلى ما كان يعرض بين الفصول ( intermedii ) فضاعت كلمات الشاعر وسط العرض الصاخب .

---

## المأساة الايطالية

وإذا قارنا ما صارت إليه المأساة بما صارت إليه المأساة، وجدنا أن الأولى كان لها بطبيعة الحال فرصة أكبر للاحتفاظ ببعض الحيوية وسط هذه الظروف . غير أن ربة الضحك وإن كانت قد بشرت في أول الأمر بالازدهار والحياة، فإنها سرعان ما ذبلت وماتت حسيرة .

وأتت أولى بوادر الحياة من فيرارا حيث كتب تيتو ليفيو دى فرولوفيسى سلسلة ممتعة من التمثيليات اللاتينية لها نكهة بلاوتوس وتأثير رومانتي (١٤٣٢-١٤٣٤) وفيها وجه لودوفيكو أريوستو شاعر البلاط عنايته في حماسة إلى المسرح فيما بعد . فانتج تمثيليات كانت رغم محاسنها الثقيلة للنماذج اللاتينية توحى بأن الكثير قد يتمخض عن هذه البداية البسيطة . ورغم أن ملاحيه لم تؤلف إلا بعد مضي سنوات قليلة على التجارب الأولى لإخراج المسرحيات الأصلية التي كتبها بلاوتوس وتيرانس، فقد كشف عن ملاحظة دقيقة عن أخلاق الناس في أيامه . كما كشف عن قلم يستطيع أن يثبت في الأدب الكلاسي خصائص زمنه .

وأول ما بقي لنا من مسرحيات أريوستو مسرحية العابسة La cassaria عام ١٥٠٨ وقد كتبت نثرًا ثم أعيد تمثيلها عام ١٥٢٩ شعرًا . وهي تظهرنا على الكاتب في دور تلميذه . وقصتها نسيج من الفصول المنزعة من مصادر لاتينية فتخبرنا كيف أن إيزوفيلو وكاريدور قد أحبا جارتين يملكهما القواد لوكرانو . فرقعا في سلسلة من المداعبات وأخطاء



الفهم حين حاولا الحصول على المال اللازم لشراء الجاريتين وليس في القصة جديد، لكن اللغة رشيقة صريحة، ويحمل بعض أشخاصها ملامح تمنحهم صفة شخصية فردية. وفي المزونون *Isuppositi* عام ١٥٠٩. وقد كتبت نثراً ثم ترجمها جورج جامسكون في سنة ١٥٧٢ شعراً تحت عنوان الظنون، وانتفع منها شكسبير في مسرحيته «ترويض النمرة»، *Taming of the Shrew* كان الأشخاص مازالون مثقلين بالقيود السكلاسية، غير أنهم كانوا يصرون بشدة على التحرر من قيودهم. ولعل بعض الحوادث اقتبست من مسرحية «الأسرى» ليلاولتوس «والأغوات» لثيرنس — لكن حوادث المسرحية جرت في فيرارا وكانت الروح هي روح زمان أريستو نفسه. وكان الأشخاص يمثلون صوراً من عصره. وتخيرنا القصة كيف أن إيرستراتو وهو طالب من فيرارا، ارتدى زي خادمة حتى يدخل منزل دامون أبي بولينستا وهي الفتاة التي كان يخطب ودها أيضاً كلياندرو الهرم الذي عرض ألفي ديكة كهداق. ولما كان إيرستراتو لا يستطيع تقديم مثل هذا العرض، فقد قام خادمه دوليپو بعد أن ارتدى لباس سيده بإغراء مسافر من سينا بأن يمثل دور والد الشاب. ولترك لخيال القارئ التعقيدات التي حدثت عند وصول الوالد الحقيقي واكتشاف علاقة بولينستا مع الخادم المزعوم (وهو إيرستراتو متنكراً). والشئ الذي يلفت النظر هو أن الأسلوب حي سهل لقد كان أريستو يحمل قلباً رشيقة وهو سعيد حين يسمح لدوليپو بأن يروي مؤامراته مع الغريب من أهل سينا، وحين يتسكّر الحوار الذي جرى بين السادة وخدمهم.

والتمثيلات الثلاث الأخرى لا ريستو هي القواد *la Iena* عام ١٥٢٩ والدجال *il negromante* عام ١٥٢٠ والمهابة الجامعية *la scolastica* وقد



حات المؤلف قبل إتمام هذه المسرحيات ، فأنتمها أخوه حوالى عام ١٥٤٣ .  
وهذه المسرحيات الثلاث تسكشف عن تقدم ضخم فى الاتجاه ذاته . ويبدو  
فيها يتعلق بمسرحية « الدجال » ، أن القصة والبطل وهو الدجال جاكيو من  
اختراع الشاعر ؛ أما روح المسرحية كلها بما فيها من ظلال شبيهة بمسرحية  
« الشعب » لجونسون Volpone ، فهي تعبق بأنفاس القرن السادس عشر ،  
حين كثر المنجمون الدجالون وأصابوا الترف والثراء بفضل سذاجة  
الناس . ويظهر التهمك على الحياة الحديثة فى صورة أخرى فى مسرحية  
« القواد » ، إذ تعرض مومسا وزوجها الرضى البال بينما نجد فى « الملهاة  
الجامعية » عرضاً مسرحياً مرحاً للحياة الجامعية المعاصرة . فبطلاها طالبان  
توجها من باريس إلى جامعة فيرارا ، وتعرض مغامراتهما مع عاشقتيهما  
فى مناظر فكاهية .

وإذا نظرنا إلى « العلبة » باعتبارها أول ملهاة حديثة حقيقية ، وأن أريستو  
اضطر لذلك أن يبتدع أسلوبه ، فقد وجب القول بأنه أحرز نجاحاً كبيراً .  
فالفصول حية ، واللغة رشيقة والأشخاص أحياء وقد عدل جو مسرحيات  
« بلاوتوس » فى لياقة بحيث أن ما كان فى يديه ملهاة للشهرة الجنسية  
غير الممذبة أصبح أقرب فى صورته إلى ملهاة المغامرات الرومانسية ، وإذا  
كانت هذه بداية المسرح الإيطالى ، فقد كان جديراً بأن يصنع الأعاجيب .

ولم يكن أريستو وحيداً فى بابهِ ، ففي عام ١٥١٣ كان صديقه الكردينال  
بيرناردو دوفيزى ، بينما قد عرض ملهاته كالاندرو فى أوربينو وكانت تعتمد  
على كازينا Casina ومنكمى Menechmi لبلاوتوس ، وهى تقدم توأمين  
ليديو وسانتيللا وكان الأول يلبس لباس أخته ، والثانية تلبس لباس  
أخيها . ورغم افتقار هذه المسرحية ، إلى حسن ذوق أريستو ، ورغم مجاكتها

الثقيلة للنماذج الكلاسيكية كما نرى في مسرحية «العلبة» فقد كانت هي أيضاً تعرض صورة صادقة للحياة في القرن السادس عشر . وفي الوقت نفسه تقرّيباً يظهر نيكولو مكيافيللي الذي فضح في روح فاجرة مرحلة ماساد معاصريه من الغباء والفساد وذلك في «مندراجولا» *lu mandragola* <sup>(١)</sup> في فلورنسا عام ١٥٢٠ وتتلحق الأحداث هنا برحلة كليماكو من باريس إلى فلورنسا لمشاهدة لوكريزيا كليماكو زوجة نيسيا كالفوتشي ، وكانت امرأة اشتهرت بجمالها فلما وقع في غرام هذه السيدة التمس العون عند الطفيلي ليجوريو فابتكر له حيلة بارعة . ذلك أنه عرف أن نيسيا قلق لعدم وجود وارث له . وكان يعرف عنه أيضاً السذاجة وسرعة التصديق فاقنع كليماكو بأن يمثل دور الطبيب فاعل الأعاجيب ، وينصح بأن تتناول الزوجة جرعة من اللقاح « المندراجولا » لسكنه يحذره من النتيجة الأولى للجرعة فأول رجل يبيت معها لا بد أن يموت . ويقترح حلاً للموقف أن يقوم باختطاف شاب في الظلام وإحضاره إلى منزل نيسيا لينزل الأثر الضار للدواء ، وذكر أن ملك فرنسا وكبار نبلائها قد قبلوا اتباع هذه الطريقة ، فرافقه الزوج الغبي ، وكلما جازت عليه الحيلة كلما زاد حماسه للدواء ، واستطاع إقناع لوكريزيا بقبول الفكرة واستعانوا على ذلك بأمها وقسيسها فاقنعت برأيهم ، والدمع يترقرق في عينيها . وكان كليماكو بطبيعة الحال هو الغريب المختطف وفي الليل كسب قلب لوكريزيا حين أعلن إلهيا حبه ، وكشف لها عن غباء زوجها . وتنتهي الملهة بالضحك الساخر .

نيسيا : أيها الصبي خذ زوجتي هنا من يدها .

---

(١) اللقاح « مندراجولا » هو نبات يرمز في الأساطير إلى الإخصاب، والحمل (الانجم).

كلما كو : بكل سرور .

: لوكريزيا . هذا هو الرجل الذى سيكون له الفضل فى حصولنا  
على ولد نعتد عليه فى شيخوختنا .

لوكريزيا : ( فى خمر ) إنه عزيز علينا جدا وأرجو أن يصير صديقنا .  
نيتشيا : بارك الله فىك وأنى أربغب أن يأتى هو وليجوريو للعشاء  
معنا اليوم .

لوكريزيا : طبعاً .

نيتشيا : ( وقد خطرت فكرة مفاجئة ، فيطفح وجهه غفلة ) إنى أريد أن  
أعطيها مفتاح حجرة الطابق الأرضى بحيث يستطيعان الحضور  
هنا وفقاً لرغبتيهما

كلما كو : إنى أقبل ذلك وسأستخدم المفتاح كلما استطعت ذلك .

ومع أن مسرحية ماندراجولا هى أحسن مؤلفاته فإن مكيا فيللى  
قد أثبت فى مسرحيته لا كليزيا « la clizia » ، عام ١٥٠٦ ، والكوميديا النثرية  
« commedia in prosa » ، التى بغير عنوان أن لديه قدرة واسعة متنوعة على  
الابتكار فى ميدان الفكاهة ، ويرجع خلود « لا كليزيا » بنوع خاص إلى  
الصورة التهكمية الثابتة للسيد نيكوماكو الهرم .

وبرغم البداية البارعة فى الملهة الرومانسية وفى التهكم ، وبرغم أن  
معظم الكتاب البارزين فى هذا الزمن تحولوا إلى المسرح ، وبرغم أن  
الفصول الكلاسية أخذت تختلط بالمواد المستحدثة والمواد المأخوذة بما  
جد فى العصر فإن الملهة لسوء الحظ لم تتقدم إلا قليلاً . وبمكنا إهمال

مسرحية ( التوأمين ) لتريسينو ( البندقية ١٥٤٨ ) ومسرحية ريان السفينة تأليف « لوردفيكو دولشي Lodovico Dolce » (البندقية ١٥٤٥) ، لأنهما لا يكادان يزيدان عن مجرد عودة إلى علاج موضوعات بلاوتوس . لكن من عجب أننا لا نجد في التمثيليات الأخرى التي استخدمت الأحداث المعاصرة أكثر مما فيهما من الحياة، وخاصة تلك التمثيليات التي كتبها مؤلفون عقدوا العزم على التخلص من التأثير الكلاسي الذي لا داعي له . وحتى في تمثيليات مثل فابريزيا Fabrizia لدولشي Dolce والتي بذلت فيها محاولة التخلص من المبالغة في الاعتماد على الكلاسيين كانت حبكة القصة يعتمدها نقط ضعف كثير .

وكانت حيل إثارة روح الملهاة تنمو ويتسع نطاقها بطرق كثيرة . كما نجد هذا في الصورة الطريفة في مسرحية أريدوسيو « L'Aridosia » ( فورنسا ١٥٣٦ ) التي ألفها لورنتزينودي ميديشي Lorenzino de medici أعنى صورة البخيل المراوغ الهانج ، أو في استخدام الحديث بلغة أجنبية لإثارة الضحك كما في « الطغاة الثلاثة » لأجوسيتنوريكي Agostino Ricci (بولونيا ١٥٣٠) ومع ذلك فقد ظلت هذه التمثيليات عموماً بلا حياة ولا مرح بل لقد فشلت مسرحية « لاسكا Il Laca » ، لانتونفرانسكو جرازيني Antonfrancesco Grazzini برغم ما فيه من روح الكبرياء الفلورنسي والجرأة على التجديد . فمسرحية الغيرة ( فلورنسا ١٥٥٠ ) مسرحية طريفة في أنها تدخل الحيلة التي لعبت دوراً حيوياً في مسرحيه ( جمعية بلا طحن لشكسبير ) لكن مشاهدتها قد خلت من شرارة الحياة ، وإن زخرت بالابتسكار . ويمكن أن نقول عن جرازيني بحق ، استناداً إلى هذه الملهاة بالذات ، إنه قد أدخل مادة جديدة إلى المسرح ، لكن لا يكاد يمكن



اعتباره واحداً من هؤلاء الذين أدوا إلى تقدم الملهة بفضل براعتهم وقوتهم ويصدق هذا الحكم إلى حد كبير بكل أسف على مسرحية المجذوبة La Spiritata (فلورنسا ١٥٦٠) وإن كانت ذات قيمة تاريخية بالنسبة إلى المسرح الإنجليزي، وترجع أهميتها إلى سيبين: أولها أنها قد عادت إلى الظهور باسم «الثقلاء» في عصر اليزابيث بعد تعديلها والثاني أن قصتها قد استخدمت كثيراً فيما بعد.

وهي قصة فتاة أرادت الهرب من خاطب لودها غير محبوب فتظاهرت بالجنون. ولعل أمتع تمثيلياته «التميم» la pinzochera (طُبعت ١٥٨٢) وهي تخبرنا بطريقة مسلية كيف أن جيروزو الهرم، ذلك الزوج المستضعف حاول أن يكسب مودة ديامانت زوجة البرتوكاتيلاني، فحمله خادم خبيث على الاعتقاد بأن السيدة ليس لديها مانع لولا أنها تخشى الافتضاح. ويعطى جيروزو حبتين من نوى الكوثر السحري ويقول له إنهما سيحيلاه رجلاً لا يراه الناس. فلما تناولها الرجل الهرم تظاهر الخادم ورفاقه بأنهم لا يستطيعون رؤيته. فانطلق للقاء حبيبته، وكانت النتيجة ما كان متوقعا من ضرب مبرح جزاء له على ما احتمل من مشقة.

وثمة كاتب آخر أراد التجديد، فلم يكن حظه من التوفيق أكثر من حظ هؤلاء. وكان اسمه بيترو ارتينو Pietro Aretino وكان شديد العناية بأسلوبه الخاص. وكان سوط عذاب على الأمراء. ولعل خير مؤلفاته جميعاً تمثيلية البلاط La Cortigiana (البندقية ١٥٤٣) وهي هجوم مرير على البلاط البابوي يحوي صورة رائعة لمسقر ماكو الصغير، الذي أتى إلى روما مليئاً بالتقوى، ثم تعلم تدريجياً أن يصنع في روما ما يصنع الرومان في القرن السادس عشر، وكانت كل آثاره مع ذلك بها تشويق



وطرافة من حيوية المشاهد الهزلية في مسرحية الحداد Il Marescalco  
( طبعت ١٥٣٣ ) إلى الهجوم التكملي في مسرحية المنافق L'Ipocrito  
( البندقية ١٥٤١ ) .

ولقد حاول انجيلو بيولكو Angelo Beolco ( الذى كان يكنى  
بالروزانت (أى المشاغب) أن يخطط طريقا جديدا فى محاولة المزاج بين أسلوب  
بلدة بادوا الهزلى وبين أسلوب بلاوتوس الفكاهى . ونجد مثالا طريفا لهذا  
الازدواج فى فتاة انكونا L'Anconetana سنة ١٥٣٠ وفيها تمتزج العناصر  
الرومانسية بالعناصر الكلاسية . وما يزيد عن هذه تحررا فى المادة واللون  
مسرحية اللدغة La Moschetta ١٥٢٠ ومسرحية الزهرة الصغيرة  
La Fiorina عام ١٥٢٠ ، وكانت كلتاهما تستوحى ريف بادوا وتعالج الحب  
الريفى على نحو واقعى . وأن الدفعة القوية فى هذا العصر لإحلال الطابع  
الرومانسى محل الطابع الكلاسى تظهر جلية حين تقارن مثلا بين مسرحيتين  
لجيجيو ارتيموجينسكارلى Gigio Artimio Giancarli ، مسرحية « ملهارة  
العزات » Capraria عام ١٥٤٠ تسكاد تكون فكرتها كاهارومانية بينما كانت  
( العجيرة La Zingana ١٥٥٠ ) زاخرة بروح العصر . كذلك يمكن  
بسهولة تتبع الحركة المسرحية فى شتى الملامح التى كتبها مؤلف أكثر شهرة  
هو جيامباتستا دلاپوتا Gimbattista Della porta مسرحية « لاسنتيا »  
( ١٥٦٠ ) التى تعرض فتاة تلبس لباس صبي ، ورجلا يلبس لباس فتاة ،  
هى مسرحية محاكاة من أولها إلى آخرها . فإذا وصلنا إلى مسرحية « المنجم »  
L'Astrologo ( ١٥٧٠ ) وجدنا قصة كلاسية قد بثت فيها الحياة عن  
طريق رسم صورة قوية لشخصية منجم محتال يتكلم ويتصرف على نحو ما كان

يفعل أهل القرن السادس عشر بينما في مسرحية « الأخوان المتنافسان » ،  
I due Fratelli Revali (١٥٨٠) نجد أنفسنا وسط مادة رومانسية لا تتخللها  
غير أصدقاء بعيدة من بلاوتس وتيرنس . ويزداد الروح الرومانسي تقدما  
في « الفتاة البائسة » La Furiosa ( ١٥٩٠ ) وفي « المغربي » Il Moor التي  
طبعت عام ١٦٠٧ وإن الحياة المدرسية في ذلك العصر ، وهي الحياة التي  
استهوت انتباه أريوستو في الحياة الجامعية La Scolastica فقد عالجها  
جيرولامو رازي في لا ثيكا La Cecca سنة ١٥٥٠ وهو الذي كتب  
مسرحية عجيبة للملاحم عاطفية واسم المسرحية ( لا كوستانزا La Costanzia  
وقد طبعت سنة ١٥٦٤ واستطاع كاتب مثل رافائيل برغيني Raffaello  
Borghini أن يعالج بطريقة هي مزيج بين الملهة والمأسة ، موضوع روميو  
وجوليت وذلك في « السيدة الثابتة على العهد » La donna costante التي  
طبعت سنة ١٥٨٢ واستطاع فرانثيسكو دامبر Francesco d'Ambra  
أن يبتث الحياة والطرب في بعض مشاهد مسرحية « البرنارديون » I Bernardi  
سنة ١٥٤٧ ) بأن سمح لعناصر شعبية باقتحام سبيلها إلى عقدة مسرحيته المقلدة  
وإن قائمة الأعمال المسرحية لا وضح في כמה منها في نوعها . فقد كتب  
نيكولا سكي Niccolo Secchi « الغشاشون » Gli Inganni وأدخل فيها مناظر  
تفيض بحموية يستسيحها العقل وبنائها على فكرة قديمة عن أطفال تاهوا من  
زمن بعيد . كما كتب مسرحية أخرى من النوع التهريجي اسمها « الاهتمام بالنفس »  
وطبعت سنة ١٥٨٤ . ويبدنا مسرحية مجتمعة لسكان بجهول ، اسمها المغشوشون  
Gli Ingannati ١٥٣١ التي قد يكون شكسبير قد مدنا لها بمسرحية « الليلة الثانية  
عشرة » ( Twelfth Night ) وقد أضاف جيوفاني مارياشيكي Giovanni  
Maria Cecchi إلى حبكة بلاوتوس حوارا ذكيا في ( الطلاس والعزائم )

Gli incantesimi ( ١٥٥٠ ) وفي « فلورا » Flora (سنة ١٥٥٥) حاول لويجي الأمانى Luigi Alamanni أن ينظم المسرح المعاصر برده إلى النماذج الكلاسيكية . وتتميز مسرحية « الخطأ » l'errore ( ١٥٥٠ ) وهى من تأليف جيامباتيستا جيللى Giambatista Gello بأسلوب رشيق وهى قصة عن عاشق كهل . وثمة قصة قد تشبه هذه بعض الشبه كتبها أجنولو فرنزولا وتدعى ( اللوشيدون I Lucidi ) عام ١٥٤٩ . وفى مسرحية الجرانكيو Il Granichio سنة ١٥٦٦ تأليف ليوناردو سلفياتى حلت أصداء من أحاديث الناس محل العبارة المصقولة . ونرى فيها مجموعة متنوعة ونرى كذلك الرغبة فى الوصول إلى أشياء ذات قيمة . ولدينا بلاريب مزيد كبير من النشاط على أن هذه التمثيليات بما حوت من مواد جديدة لم تستطع واحدة منها الخلود على الزمن .

فماذا منع تلك التمثيليات من بلوغ ما كان يمكن أن تبلغه ؟ هذا أمر يصعب أن نجيب عليه إجابة محددة . لقد كانت هناك قيود بطبيعة الحال من تأثير الكتاب الكلاسيين ولا سيما قيد الوحدات الذى كان يضطر كتاب المسرح إلى أن يخضعوا موضوعاتهم لقيود تعسفية بالغة القسوة ، يحدد فيها الزمان والمكان أشد تحديد وأضيقه . غير أن هذا وحده لا يمكن أن يكون التفسير الوحيد . ولعل التفسير الذى يفوقه فى الأهمية أن كل هذه الملامح إنما كتبت لخاصة الخاصة من النظارة الذين لم يتأثروا بما يجرى خارج أبهاء البلاط . ولم يكن هؤلاء النظارة ينتمون إلى وطن واحد بل كانوا ينتمون إلى عدة مدن مستقلة . كل منها صغير ولا يكاد تكون له صلة بما يجرى خارجه ، ولو أمكن الاتحاد بين فيرارا موطن أريوستو

كونها لمحات خافتة ، فهي تطل برأسها لكن التعبير فيها ثقیل كثیب . وذلك في الحب الدائم L'Amor Costante ( سيدينا ١٥٣٦ ) لالسنندرو بيكولوميني . وفي مسرحية ( السنندرو Alessandro ١٥٤٣ ) لكن كل هذه المسرحيات كتيبة عتيقة في أغلب أجزائها . ولقد كان الحب المثالي الروماني القريب مع ذلك من الأرض ، هو الموضوع الرئيسي لأدب هذا العصر . لكن إذا كان مسرح الزابيث قد استوعب هذا الموضوع فانسجم في ملهاته ، فقد سمحت إيطاليا لهذا الموضوع بأن يناقش إلى ما لا نهاية وعلى نحو متعب في محاوراته . الحب الفلسفية dialoghi d'amore بينما كان المسرح الإيطالي لا تغذوه روح الشعر بل النثر بأساليبه المتنوعة .

## المأساة

هناك شبه كبير بين قصة المأساة خلال هذه السنين وقصة الملهاة وإن كانت القواعد في المأساة أشد صرامة ، وكانت النماذج التي تحتذيها - تمثيلات سنيكا - أقل إلهاما .

وفي أوائل القرن الرابع عشر كتب البرتينو موساتو Albertino Mussato مأساة لا تينية عنوانها أكرينيس (١٥١٥) وفيها تحكى قصة طاغية من بادوا حديث العهد نسبياً ، يقال له أزيلينو الثالث Ezzelino على غرار سنيكا . وظهرت في القرن التالي مسرحية فيلواستراتو وبانفيللا لآنطونيو كوملى Antonio Commelli (فراراً - ١٤٩٩) وهي أول مأساة كتبت باللغة الإيطالية وفيها امتزجت عناصر من المسرحيات الدينية الأصل بآراء مأخوذة عن الكاتب المسرحي الروماني - وهي مسرحية عن الحب الخفي السرى والفرع . وقد سبق لبوكاتشيرو أن عالج موضوعها في قصته التي ترويها جسموندا Gismonda .

وسرعان ما بذلت مجهودات أشق لتقليد المسرحية الكلاسية فتمخضت عن أول مأساة ملتزمة للقواعد وكان عنوانها روزمندا Rosmundo لجيوفاني رتشيللاي Giovanni Rucellai وهي محاكاة لسنيكا ، وسوفونيسيا Sofonisha ١٥١٥ لجان جيورجيو ترسينو Gian Giorgio Trissino الذي استهدى بنماذج اليونان . فكانت نماذجه أقدم من سنيكا ، وتعد سوفونيسيا أثراً مهماً من الوجهة التاريخية ، لكنها برغم ما لقيت في زمانها من تقدير لم تحظ به مسرحية أوديب لسوفوكليس ، فقد كانت ثقيلة كشيبة إلى أقصى حد - وكانت



موضوعات ومسرحيات إكرينيس وفيلوستراتو وبانفيللا ، وسوفونيسبا ،  
تدل على أن الروح في المأساة كانت هي نفس الروح التي تعمل في المأهاة .  
نفع أن الكتاب كانوا شديدي الإعجاب بالمؤلفات الكلاسيكية ، فقد كانوا على  
استعداد أيضاً لاستخدام مواد تختلف عن المواد التي استخدمها مؤلفو روما  
وأثينا ، لكنهم قد فشلوا في إنتاج أى عمل ذى شأن .

مثال ذلك أن جيرالدى شينيو Giraldi Cinthio من فرارا قد حاول  
عبثاً أن ينشئ صورة جديدة تعتمد على مسرحية سينيكا في التوسيع  
في موضوع الحب الرومانسى والرغبة المثيرة ، فجاءت مسرحية أوربيكي  
Orbeche ١٥٤١ مليئة بالرغبة المثيرة . فالمقدمة تبشر النظارة ( بالدموع  
والتهنيدات والالام والرغبة وكثير من مشاهد الموت والفزع ) والفصول  
الخمس التي تليها والتي تبدأ بشبح ساليما الزوجة : زوجة سلمون السابقة ، وهي  
تصبح طلباً للشار ، لا تخيب الأمل الذي بعثته المقدمة في نفوسنا . والظاهر  
أن ( ساليما ) أعدمت لعلاقتها المحرمة بابن سلمون وقد كشفت هذه العلاقة  
بقضل أخت هذا الشاب واسمها أوربيكي والآن تزوج ( أوربيكي ) سرّاً من  
أورنت الوضيع المولد — وهذا يعطى للشبح فرصة سانحة . ويزداد تدريجاً  
التوتر . فإذا حل الفصل الرابع علمنا أن سلمون قطع يدي أورونت وقتل  
أبناءه وقطع رأسه ووضع الرأس والجسوم في أوان لغرض غامض .  
فتخمن الجوقة أن هذه الأواني سترسل إلى أوربيك ويصدق الحدس .  
فتقتل أوربيك أباهما سلمون بقطع رأسه وأخيراً تطعن نفسها بخنجر —  
فيترك الشبح ساليما وكأنها الشخص الوحيد المختبئ في التمثيلية . وواضح  
أن هذه الجهود لم يكن ينتظر منها خير كثير — وإن كان علينا أن نذكر  
أن شكسبير بدأ حياته العملية بمسرحية تشبه هذه في حوادثها الدموية عنوانها

( تيطس أندرو نيكوس ) Titus Andronicus غير أنه لا يمكن القول بأن سنتيو اقتصر في كتابته على هذا الأسلوب . لقد استخدم المادة الرومانسية في أهم مسرحياته ونجح في أن يسير بمادة المأساة إلى نهاية سعيدة . وهكذا رأينا مثلاً مسرحية أرونوبيا Orrenopia طبعت عام ١٥٨٣ ، تعالج عالم المغامرين بصراحة ، فتروى كيف أن أرنوبيا الأميرة الاسكتلندية تزوجت سرّاً من ملك إيرلندي ، وكيف أن زوجها قُتل بسيدة أخرى فقرر قتالها ، ونجد الاضطراب في الأحداث يليه الاضطراب حتى نجد أنفسنا في جو قد يشبه جو مسرحية سيمبلين Cymbeline ثم تنحصر قصة عن نهاية سعيدة . . . والإشارة إلى سيمبلين تذكرنا بأن سنتيو كان له فضل أكثر من رفاقه في إحياء الملهاة الرومانسية في عصر إليزابيث . وهذا أكثر بروزاً في المبدول — Gli Antivalomeni التي طبعت عام ١٥٨٣ وفيها نسمع عن أبناء ابن ملك أيدل أبناء غاصب ، ونسمع عن فتيات يتخذن ملابس الرجال ، وعن التهديد بالموت والاعترافات المفاجئة . وتكاد لولا غياب السحر الشعري ، أن تكون في إحدى غابات أردن ، أو طيبة الأسطورية أو في صقلية الخيالية العجيبة .

ومن أسف أنه لم يحمل بعده لواءه أحد . وقد اشتهرت مسرحية كنانثي كنانك Canace (١٥٤٢) لسبيرون Sperone Speroni في زمانها وهي تفوق مسرحية أوريبيكي في حماقتها الخشنة ، وتبدأ بخطاب ياقبه شبح طفل لم يولد حتى الفصل الثالث . ويستحدث لود وفيكو دولشي عنصراً جديداً إلى حد ما بأن يدخل في موضوع الغيرة في المأساة لأول مرة ، وذلك في مريانا Marianna (١٥٦٥) بينما يحشد لويجي جروتو في مسرحية داليدا (١٥٧٢) كل المشاهد المروعة التي خطرت لمخيلته المحمومة . وثمة كتاب آخرون

لم يكن لهم حظ أكبر من المهارة الدرامية ، حاولوا استكناه معالم مغامرات  
الفرسان ، لكن مشاهدتهم في معظمها كانت ركيكة ، كما نجد ذلك في ( ملك  
تورسمندو سنة ١٥٨٧ ) أو كانت مليئة بالسخافات المصطنعة ، وكما في مسرحية  
Torrisemondo ( ١٥٩٠ ) ، لجبرائيل زينانو ووقائعها المضحكة ، وحتى التجارب  
الشائعة التي قام بها جيوفاني ماريا تشكي Guavenni Maria Ceuke في  
مسرحياته الدينية لا يكاد يمكن القول بأنها تقدم شيئاً ذا أهمية دائمة .

ولا يسعنا الشناء الكثير على هذه الجهود فإنها تعيدنا إلى استشعار الطابع  
الكلامي ، والمحاولات الجنونية للفرار والهرب ، وما يترتب على ذلك  
من اضطراب الجهود وعدم اتساقها .

---

## المسرحية الريفية والأوبرا

كان النظارة الذين تمثل أمامهم مثل هذه المسرحيات يجدون متعة في التعبيرات المسرحية المصطنعة التي لا تقدمها المأساة ولا ينبغي أن تقدمها . ولانرجع إلى سنة ١٤٧١ حين أخرج انجيلو بوليزيانو Angelo Poliziano في منتوا مسرحية أورفيو Orfeo وأحرز في هذه المسرحية وحدة تأثيرية أرق من كل ما أحرزه كتاب المأساة في هذا العصر . فنجد جمالا خياليا عجيبا ، ورقة في القول على نحو أصدق من كثير من مشاهد الملهاة في ذلك الوقت ، وأصدق من البلاغة اللفظية للمسرحيات الجديدة . ومع أنه من الصعب اعتبار أورفيو مسرحية ريفية عاطفية ، فقد وجدت جرثومة المسرحية الريفية في مشاهدنا . ويمضي التقدم من هذه التمثيلية مباشرة إلى (مسرحية أمينتا Aminta) (فرارا ١٥٧٣) لتركواتو تاسو Torguato Tasso ومسرحية الراعي الأمين Pastor Fido (١٥٨٥) لبانستا جواريني Battista Guarini . في هذه التمثيليات بلغ المسرح الإيطالي في عصر النهضة إلى اكتمال التعبير تقريبا ، غير أنه لا يمكن اعتبار أية من هاتين المسرحيتين تمثيلية عظيمة . إن فيهما تشويقا وإمتاعا وابتسامات وشعرا عاطفيا سطحيا ، لكنها خلت من جميع الخصائص التي تضمني القصة الحقة على المسرح . فهي تقدم لنا عالم الفرار والحرب ، وقد دخل شكسبير هذا العالم أيضا في مسرحية كما تهوى As You Like It ولكنه يعالج رعايته وراعياته في روح استمتاع ساخر . بينما شخصيتا تشيستون

Touchston وجاك Jacques تثيران أفكارا لا تلائم النشوة الشعرية والبساطة الريفية .

وقد انتهت حياة المسرحية الريفية العاطفية (بالراعى الأمين) وإن ظهرت بعد ذلك تمثيلات أخرى كثيرة من نفس الطراز مثل (متاعب العشاق) لفرانشيسكو براتشولينى Bracciolini (طبعت ١٥٩٧) تلك المسرحية التى لا تخلو من إمتاع ، ولكن نوعا من المسرحيات شبيها بهذا النوع ، وشديد الاتصال به من حيث الأصل ، قد قدر له أن ينمو نموا سريعا فى هذا الوقت كما قدر له أن يعيش حياة ممتازة .

فقد اكتشف خلال الشطر الأخير من القرن السادس عشر ، أن المسرحيات اليونانية كانت تغنى أول الامر . وأدى هذا الكشف إلى الرغبة فى عرض التمثيلات الحديثة بالطريقة نفسها .

ففى سنة ١٥٧٤ أخرجت فى البندقية مأساة على طريقة القدامى ، وضع ألحانها كلوديو مرونلو وغنى جميع الممثلين فى تناسق بالغ الإمتاع ، سواء فرادى أو فى مجموعات وكان بوليزيانو قد سار خطوة نحو الأوبرا ، بينما كانت الفواصل تعزف عادة عنصرا موسيقيا إلى طابعها الرئيسى ، وهو زخرفة المناظر . فهذه الخطوة الأخيرة إذن سبقتها خطوات ، وبدل تقبل الناس للمسرحية الموسيقية على أنها كانت تشبع رغبات هذا العصر .

ويرجع الفضل فى النشأة الكاملة لهذه الصورة إلى مجموعة من المتحمسين فى فلورنسا . فقد اهتمت مجموعة من المثقفين برعاية العبقرى جيوفانى باردى .



Giovanni Bardi والكونت فرينو بتنمية المسرح الموسيقى بالغ الاهتمام . وكان منهم فينسيزو جاليلي Vincenzo Galilei أبو جاليليو Galileo الشهير وجوليو كاشيني Giulio Caccini الموسيقى القدير وجاكوبوبيري Jacopo Peri الملحن وأوتافيو بينوشيني Otavio Rinuccini الشاعر . وبعد كثير من الكلام والتجارب ، اكتملت صورة أول أوبرا حقيقية عام ١٥٩٤ وكان اسمها ( دفن Dafne ) وألف أغانيها ووضع موسيقاها بيري Piri ولم يمض وقت طويل حتى ظهرت يورديتشي Euridice لبري وخطف تشيفالو ( Il ratto di Cefalo ) لكاشيني . وهكذا بدأت الأوبرا على نظامها الأول فنظام الأساطير الكلاسية .

وكانت جماعة باردى Bardi تستهدف دائما تحقيق مزاوجة صحيحة بين الشعر والموسيقى ، لكن الغناء فيها كان هو العنصر الجديد المحبوب . ومن السهل أن نرى أنه بتطور المسرحية الغنائية إلى أوبرا أو عمل موسيقى ، قلت تدريجاً أهمية الشعر . ففي خلال سنوات قليلة ، استطاع ملحن عبقرى هو كلودو مونتفردى Claudio Monteverde أن يعنى عناية كبيرة بذلك النوع الجديد من المسرحيات ، وغلب فيه طابع الموسيقى على طابع الشاعر . وفي عام ١٦٠٧ ظهرت في منتوا مسرحية أورفيو Orfeo وتبعها في السنة التالية أريانا Arianna وفي كليهما تخلّى عن الطابع الأكاديمى المتزمت الذى كان يميز جهود بيري ، وحلت محله الروح المسرحية النابضة بالحياة ، فسارع المثقفون إلى التخلّى عن المأساة الكسبية ، والمأساة التافهة ، وتشبثوا بالصورة الجديدة . ومن منتوا انتشر حب الأوبرا في الإمارات والدوقيات الإيطالية ، وامتد إلى البندقية ( حيث افتتح أول مسرح أوبرا

عام ١٦٣٧ ) وعبر الألب إلى فرنسا والنمسا ، وزادت زينة وبهاء . فبناء المسرح الفاخر في القرن السابع عشر ، والجهد الذي بذل لخلق المناظر الرائعة ، والقوة الخلاقة التي استخدمت في أجهزة الحيل المسرحية ، كل هذا إنما كان مقترنا بالأوبرا لا بالتمثيل العادي . لقد ضاعت الكلمات في روعة المنظر ، واتساق النغم الموسيقي ، ولم تقدم لنا إيطاليا خلال القرن السابع شيئاً ذا قيمة في ميدان التمثيلات الأدبية . لقد عقد النصر للأوبرا .

---

## الفصل الثاني

التمثيلية الشعبية كوميديا الفن

Commedia dell'arte

لن نتصور أننا جلوس في قاعة قصر من القصور ، بل سنتصور أنفسنا  
وقوفا في الميدان الكبير بالبنديقية حوالى سنة ١٦٠٠ .

إننا في الربيع والشمس الإيطالية الكسول تضيئ أشعتها في دعة ورقة  
على الأرض وعلى أسقف الأبنية المجاورة ، وعلى الواجهة المرححة لكنيسة  
سان مارك .

لقد أقيمت في أحد جوانب الميدان منصه للتمثيل ، صفت أمامها  
مقاعد للمتفرجين الممتازين ، ومن حولها وقف في نصف دائرة واسعة  
جمهور متطالع متدافع . إن مثل الملهة على وشك البدء في مسرحية  
( أركاديا المسحورة ) Arcadia Incantata ولا يوجد غير القليل من  
المناظر المزخرفة ، فهناك جناحان صغيران أشبه بصندوقين على جانبي  
المسرح ، وخلف المسرح قماش أسود نقش عليه أشجار لتمثل غابة .

وعلى حين بغتة يتقدم أجد الممثلين فيصمت الجمهور . إن رداءه الثقيل  
مزركش بعلامات فلكية ، وفي يده مجلد ثقيل مغلف بالجلد ، وهو يتوكأ  
على عصا غريبة الشكل . إنه ساحر ولا شك ، وإنه ليقوم وحده على

المسرح ، يخاطب الجمهور ، معلناً أنه قد صار بفضل فنه سيداً لهذه الجزيرة .  
( جزيرة أركاديا ) وسكانها الأغنياء ، من الرعاة وجنيات الأحرار ، لكنه .  
عرف الآن بفضل مهارته السحرية أن الغرباء يوشكون أن يقتحموا  
عليه وحدته .

وعندئذ يهرح المسرح ، ويتغير مؤخر المسرح الذى يمثل غابة فيمثل  
الآن بحراً عاصفاً ، وترى على بعد سفينة تتحطم على الصخور . ويسير مترنحاً  
من أحد الأجنحة الجانبية إلى المسرح ، مخلوق عجيب الملبس ، محذب الظهر ،  
نصف مقنع ، يظهر منه أنف شديد التقوس وجبين مخضن خفيض عليه  
تؤلوله بارزة . إن شخصه عرف لامراء ، فلقد ظهر فى عدد لا يحصى من  
التمثيلات الأخرى واسمه بولشنيلا Pulcinella ، وهو الآن يخبرنا ،  
وأنفاسه ، تتقطع إنه نجاة لثوه من السفينة المحطمة ولم ينبج أحد غيره .  
من ركبها .

وبينما هو يتسكك ، إذ يقبل من الجانب الآخر شخص آخر ، مقنع  
أيضاً ، لكنه يفوق الأول غرابة وشذوذاً فأنفه طويل تدلت أرنبته ،  
ومنظاره مسرف فى الضخامة ، جاثم بغير ثبات على أنفه . أما ملبسه .  
فيشكون من سترة ، وسروال مترهل ، ومعطف قصير ، وطاقية لها  
ريشتان طويلتان مقوستان . وما أسهل ما يعرف هذا الشخص أيضاً ،  
فإنه كوفيللو Corviello وهو يكاد يكون صدى لصوت ( باشنيلا )  
فيحدثنا هو أيضاً كيف نجاة دون زملائه جميعاً من القبر المائى ، ويسير  
الاثنان تدريجاً نحو وسط المسرح . ويسير أحدهما إلى اليمين والآخر إلى  
الشمال ، حتى يصطدم الرجلان . فيفزع كل منهما ويرتد عن صاحبه . فقد

ظن كل منهما أن الآخر عفريت من الجن ، وكان كلاهما قد تأهب للهرب من الآخر ، ثم أخذ يقترب منه في حذر ووجل ويمد أصابع مرتعشة ، ثم يلمس كل منهما ذراع صاحبه وأخيراً يدركان حقيقة الأمر فيتعانقان في حذارة . وبعد ذلك يتحيان جانباً ، ويتحدثان في أسى عن مصير الآخرين .

وفي تلك الأثناء يكرر رجلان آخران نفس المشهد . وكان لأولهما منظر مثل كوفيللو ، أما الآخر فكان أكبر سناً ، وكان متكبراً بشكل مضحك ، وعليه رداء عالم بجامعة بادوا . وفي أول الأمر يتعرف كل منهما على صاحبه كما قد فعل كوفيللو وبولشنيلا ، ثم يمضي الأربعة خلال مشهد الخوف كأهم يتبارون في الكلام . وكلما زاد الجمهور ضحكاً من نوادرهم الهزلية ، زادت إيماءاتهم حمقاً . فإذا انتهى الصخب آخر الأمر جالسوا ، وجعلوا يتكلمون جميعاً في صوت واحد . ويتحدثون حديثاً مختلطاً عن مغامراتهم ، ثم تخطر على عقولهم فكرة الطعام ، فإنهم كلهم جياع فيقررون بالاجتماع المضي في رحلة للبحث عن المثرثة .

والآن يتغير المشهد فنعود إلى الغابة ويدخل أربعة أشخاص من الرعاة — الراعي سلفيو الذي يخبرنا أنه يحب الراعية كلورى ، وتخبرنا هذه أنها تحب فيليو ، ويخبرنا هذا أنه يحب فيلي ، وتخبرنا بدورها أنها تحب سلفيو ويقبل . ( بلشنيلا ) متعثراً وسط هذه الأحاييل العاطفية فيجري الجميع عن المسرح . لقد انفصل عن رفاقه بعد إذ عجز عن إبقائهم ، فسره أن أقبلت مجموعة من القساوسة في آخر ثياب ، فطلب منهم شيئاً من



الطعام ، فطالبوا إليه أن يوافقهم في المعبد ، ويفسرون ذلك للجمهور بأنهم ينوون تقديمه ضحية .

ويتغير المشهد هذه المرة إلى معبد ، فيدخل موكب عظيم من القساوسة والرعاة ومعهم بلشينلا الذي لم يكن يدرى شيئاً عن المصير الذي أعد له وكان محمولا على كرسي ، وفي مشهد مبهم يطلب الطعام ، بينما هم يوصونه بأن يستعد للنهاية . وأخيراً أدرك ما أعدوه له وكان السكين قد أخذ ينزل لتوه حين دخل الساحر ، وكان في دخوله عظيم المهابة والجلال ، فأمرهم بالتوقف ، فلما أصروا على قسوتهم دعا إليه روحين ناريتين فطردا الجمهور كله من على المسرح .

لقد انتهى الفصل الأول وتغير المشهد ، وبعد برهة عدنا إلى الغابة من جديد ، ورأينا شجرة فاكمة مقامة أمام القماش الأسود . ويدخل الدكتور وزتاليا وكوفيلو متسكعين في سيرهم وهم أذلة بائسون ، جياع ضائعون ، فلقد أفرغتهم الوحوش في الغابة وهم في خشية من أن يكون أحد الوحوش قد أكل بلشينلا . وفي هذه اللحظة يقتحم بلشينلا المسرح جرياً من أوله إلى آخره وقد تقلص جسمه من الخوف ، فيوقفونه بالقوة ، فيروى مغامراته في المعبد وهو يتلعثم في كلامه ، بينما هم يضحكون من كلماته ظناً منهم أنه أصابه من الجوع مس . وبخاه يرى الدكتور شجرة الفاكمة فيوجه إليها أنظار رفاقه . وعندئذ يبدؤون في حركة حذرة مضحكة فيفحص كل ركن من أركان المسرح ، ليتحققوا من أن أحداً لا يراهم . ثم اطمأنوا آخر الأمر ، فأخذوا يقتربون من الشجرة ليقتطفوا الفاكمة — وما كادوا

يفعلون حتى استولى عليهم الفزع ، إذ رأوا لها يرتفع فيلتهم الشجرة ويدفع بهم جميعاً إلى الفرار . وبينما هم سائرون إذ تدخل راعية تسمى سلفانا فتبث شكاتها من راع اسمه (داميتا) كان قد أحبا ثم هجرها ، فسرعان ما وقع الأربعة المضحكون جميعاً في غرامها ونشب بينهم صراع مضحك ، وعندئذ دخل عليهم الساحر معاتباً . فظنوه عديم الخول إزاء كثرة عددهم . فأوشكوا على مهاجمته ، لكنه استطاع بسحره أن يثبتهم في أماكنهم فلم يستطيعوا عنها حولا ، ولم يطلق سراحهم إلا بعد أن تعهدوا بأن يكونوا أخياراً طيبين . فيصرفون مع سلفانا الطيبة القلب ليسيبوا بعض العشاء .

وهنا أيضاً نجد (فاصلا من مواصل الرعاة) فترى فيلينو يتحسر على قسوة فيلي عليه ، وكلورى تتغزل في فيلينو ، وسلفيو في ياس ، وتحاول فيلي أن تنصباه دون جدوى ، ثم يضع الساحر طاقة سحرية من الزهر على شجرة قائلا : إنه إذا وضعها أى إنسان على صدغه فسيبدو أنه الشخص المحبوب .

وكان باشينللا أول قادم ، وقد أقبل راضياً بعد وجبة طيبة ، فرأى طاقة الورد ووضعها على رأسه ، فسرعان ما رأى سلفيو ، فخسبه كلورى فضحك منه باشينللا ساخراً ، وانصرف ، وما هى إلا لحظة حتى دخلت فيلي فرأت بلشينللا فخسبته سلفيو ، ثم ظن فيلينو أنه فيلي ، بينما ظنّت كلورى أنه فيليو . وبينما يقف بلشينللا مشدوها من هذا الجنون إذ يدخل رفاقه فيظنونه سلفانا ويحاولون احتضانه ، ويصير الأمر أكثر تعقيداً حين دخل

الساحر دون أن يراه أحد وسط هذا الصخب ، وأخذ ينقل طاقة الورد من رأس إلى رأس .

وأخيراً كف عن ذلك ، وخرج بالطاقة . وأقبلت سلفانا إلى المسرح فلما أخذوا جميعاً يتوددون إليها ويغازلونها ، أعلنت أنها لا تستطيع أن تكون للأربعة جميعاً ، لكنها ستزوج أحسنهم نوماً — وعندئذ يرقد الجميع ليظهروا قوة مراسهم على الراحة . فأيقظتهم من نومهم أربعة أشباح وطردتهم من المسرح . وبهذا أنهى الفصل الثاني وسط صيحات الخوف والأصوات الغريبة .

ويبدأ الفصل الثالث بأشخاص الرعاة وكان كل منهم يحمل الهدايا إلى المعبد ، وينوى أن يهلى لكي ينجح في الحب . وكان كوفيللو قد استرق السمع إلى كلامهم ، فسرعان ما رسم خطة لرفاقه ، فارتدى الدكتور لباس جوف وتارتاليا لباس فينوس ، وبلاشينلا لباس كويند وكوفيللا لباس قسيس . أما وقد جلسوا في المعبد فإنهم سيستطيعون أن يصيبوا لأنفسهم كل أضرار الرعاة . ويتحقق هذا المشروع في مشهد زاهر بالضحك ، ويستمتع المتآمرون الأربعة بولية شهية ، ثم يعود بلاشينلا إلى الانفصال عن الثلاثة الآخرين ويظل وحيداً بعد انصرافهم .

ويدخل الساحر الآن ، ويجعل منه ملك أركاديا ، ويقدم إليه كتاب السحر والتاج وصولجان الملك ولا يكاد بلاشينلا يفتح الكتاب حتى يقبل عفريت معلنا إنه في خدمة سيده ويفزع بلاشينلا في أول الأمر لكنه سرعان ما يستعيد توازنه فيأمر العفريت بأن يأتيه بكرسي ويجلس عليه جلسة الملك . ويدخل سلفيو ويسخر منه فيضربه العفريت على فعلته ،

فيطلب العفو فيسمح له أن يكون من حاشية باشينالا ، ويحدث مشهد مشابه مع فلييو وكورى وفيلي وسلفانا ، وأخيرا يظهر على المسرح الدكتور وتراليا وكوفيللو ، فيضحكون منه في غير رحمة . حتى يشور تأثره ، ويفتح كتابا ، فيظهر عفريت فيأمر أولا بضربهم ضربا مبرحا ، ثم يأمر بشنقهم فتوضع الحبال في رقابهم ، بينما هم يبكون ويتضرعون ، وكاد الإعدام يتم لولا أن دخل الساحر ، فأوقف العفريت ، ووبخ بلشينالا وزوج سلفيو من كورى وفلييو من فيلي وسلفانا من دافيا .

وبهذا تنتهي التمثيلية .

---

## الممثلون المحترقون

من الواضح أن هذا أمر يختلف عن المأساة والملهاة والفاصل والأوبرا التي كانت تمثل في بلاط القصور . فهنا يمثلون محترقون لا هواة في البلاط . ولو أننا استطعنا أن ندلف إلى ما وراء المسرح لوجدنا اختلافا في موقفهم كله إزاء التمثيلية عما كان يجري في مسارح القصور . فهناك كان يؤلف المسرحية شاعر وكان الممثلون يحفظون أدوارهم . أما هنا فلا سبيل للعشور على نص مكتوب فلم يكن بيد مدير الفرقة غير سيناريو قصير يحدد دخول الممثلين وخروجهم ، مع إشارة موجزة إلى ما يفعلونه في كل مشهد . وكان الممثلون لا يعطون غير مجموعة قصيرة من التعليمات مثبتة بدبوس وراء الأجنحة مثال ذلك أنه لم يكن يقدم بلشينللا وكوفيللا قبل ظهورهما على المسرح غير فكرة عامة ، عما ينتظر منهما أداؤه وقوله : ( يدخل بلشينللا من البحر ويتحدث عن العاطفة ، وتحطم السفينة ، وفقد رئيسه ورفاقه . وعندئذ يدخل كوفيللو من الناحية الأخرى ويتحدث عن الأمور نفسها التي تحدث عنها بلشينللا ويرى كل منهما صاحبه ويتظاهر بالخوف منه وأخيرا يلمسه فيدرك أنه قد أنقذ . ويتحدثان عن فقد زملائهما وقائدهما ) .

لذلك كان ينتظر من الممثلين أن يؤلفوا أدوارهم ، وأن يدخلوا في مشاهدهم المختلفة من الحوار ما يبدو لهم ضروريا . كان هذا النوع من التمثيل لا يستطيع القيام به إلا رجال ونساء تدربوا سنوات طويلة على نوع معين من الفن التمثيلي . وجرى الناس على أن يطلّوا على هذا النوع من المسرحيات



الفنية *commedia dell'arte* أى رجال الفن والحرقة تميزا له عن كوميديا المتعلمين *Commedia erudita* أى كوميديا الحياة التى تشمل فى البلاط .

ولم يكن الممثلون الفنيون المحترفون أنفسهم ليستطيعوا خالق مثل هذه المشاهد بنجاح لولا قبولهم عددا من التقاليد . فملهاة المحترفين كانت ترتجل وبذا لم يستطع أن تاتي حفلتان لعرض أى سناريو متطابقتين فى الحركة والحوار . لكن ثمة معونات كانت تقدم للممثلين بطرق مختلفة لتحقيق غاياتهم . ولقد وصلنا أكثر من ٨٠٠ سيناريو من القرن السادس عشر حتى القرن الثامن عشر . وعلينا افتراض أن العدد ليس إلا نسبة صغيرة مما ظهر فى تلك القرون . لكن علينا أن نلاحظ ، أولا : أن كثيرا من هذه تكاد تكون صورا مكررة . وثانيا : أن أى فرقة واحدة كانت تقنع باستخدام اثنتى عشرة أو عشرين منها فقط .

وثمة أمر آخر يفوق ذلك فى الأهمية ، فى تمثيله بعد أخرى من هذا النوع كان الأشخاص أنفسهم يظهرون وكانت هناك مشاهد متشابهة وكانت كل فرقة تتكون من عدد محدود من الممثلين وكان كل منهم يردى الدور نفسه فى كل مسرحية وكانت العادة أن يظهر أربعة عشاق ، يرتدون إما ثياب شبان وسيدات من أهل هذا العصر أو ثياب رعاة وجنيات أحراش . وإلى جانبهم رجالان هرمان : ( بنطلون تاجر البندقية ، والدكتور عالم من بدوا ) ثم يأتى الكاينانو وهو جندي نخور ، وعدد لا يحصى ممن يمكن تسميتهم ( خدما أو مهرجين Zanni ) ولكل منهم اسمه الخاص ، ويميزاته الخاصة — فى الرعاة وجنياتهم *Arcadia incantata* كان بلشينيل ورتاجيليا وكوفيلو ، وكان فى غيرها أركينيو بريجللو وبرتولينو وفرتيلينو وبدرلينو ، ومعه خادمة

مهرجة أو خادمتان (كولومبيينا أو أركينا) ومن وقت لآخر كانت تظهر نماذج أخرى. فن آن لآخر كان (الكاييتانو) يؤدي دور المهرج الفلاح، وكان بنطلون يؤدي دور رجل هرم آخر (وغالب الظن أنه كان يفعل ذلك في أركاديا المسحورة) لكن شخصيات المسرح كانت على العموم ثابتة ودائمة.

وكان معنى ذلك أن كل ممثل استطاع بفضل خبرته أن ينشئ لنفسه عددا كبيرا من الأحاديث الجاهزة، المناسبة لظروف معينة: العاشق أن يستظهر مقطوعات بترارك ليحدث بها فتاته، ويستطيع العالم الدكتور أن يؤلف في فترات راحته ويتعلم كلاما طويلا معقدا مليئا بالمحسنات البيانية اللاتينية، ويتدرب الكاييتانو على الشتائم والإيمان المغلظة والدقة الصارمة ويمكن أن يشير السيناريو إلى العمل المستخدم في مناسبات مختلفة. وفي سيناريو (أركاديا المسحورة) نجد إشارة إلى نزعات الخوف Iazzi وكما قابلتنا هذه الكلمة Iazzi التي لا يخلو منها سيناريو عرف الممثل تماما العمل المطلوب. فإذا أمر المخرج خادمين بتأدية مشهد من نزعات الخوف علمنا بالضبط ما ينتظر منهما، فلطالما سبق لهما أن مثلا هذا المشهد معا وكانت حيلهم الفكاهية حاضرة أبدا.

وبهذه الطريقة تشكل تمثيل كوميديا الفن من تعديل في النماذج الفكاهية المألوفة، والأدوار المعروفة التي ترتبط في أذهاننا الآن بمهرج السرك ومضحك القاعة الموسيقية، وقد لا تختلف كوميديا الفن عن التمثيل الإيماني في عيد الميلاد الحديث كل الاختلاف، وإن كانت الألفاظ تقدم للممثلين في عيد الميلاد، إذ يخرج الممثلون بشئ أدوارهم من القاعة الموسيقية، وتدمج

هذه الأدوار في موضوع مسرحية ( سندرلا ) أو القبط بسى (١) .  
وكانت عناية الممثلين في هذه الفرق تتجه إلى جماهير الشعب من النظارة .  
أجل إن بعض الفرق الكبرى كانت تتبع البلاط خاصة وكان بعض  
الممثلين على علاقة متينة بالأمراء والدوقات تبيح لهم محادثة سادتهم في خفة  
وقحة ، وكانت كوميديا الفن تمثل بانتظام في قاعات القصور بينما جاهد السفراء  
منصرف إلى إقناع ملوك البلاد التي يعملون فيها بالسباح للفرق التابعة لهم  
بالقيام بجولات في الخارج . على أن جذور أشهر الفرق نفسها تمتد إلى التربة  
الشعبية العادية ، وكان معظم رواياتها يعرض على جماهير المدن التي يزورونها ،  
ولا شك أنهم كانوا يبتاعون حلهم من الأموال التي تخصصها لهم خزائن  
القصور لكن طعامهم اليومي كان يأنيهم من دخل الحفلات العامة . وكان  
يوجد إلى جانب تلك الفرق الشهيرة بما فيها من ممثلات قديرات ( مثل إيزابيلا  
أندريني Isabella Andreini ) كن رفيقات الملكات وملهمات الشعراء  
وأقطاب التمرجيد القديرين مثل دروزيانو مارنيني Druisiano Mantinelli  
أو جويسيب دومنيكو بيانسكولي Guiseppi Domenico Biancolelli  
أولئك الذين كانوا يحتلون مقاعد الشرف في حفلات البلاط .. إلى جانب  
هؤلاء كان عشرات من الفرق الأصغر شأنا ، بعضها لا يشتغل في غير  
إخراج التمثيليات أما بعضها الآخر فكان أداة من أدوات الدعاية للأدعياء  
والمشعوذين تستهوى ألعابها المتفرجين وتستدرجهم إلى شراء ما يباع  
في المتجر المؤقت من عقاقير .

(١) سندرلا قصة الفتاة التي كانت تضطهدها زوجة أبيها وتحملها دون بناتها أعباء المنزل  
جميعاً إلى أن هبط عليها فارس الأحلام فكانت أسعد زوجة وبسى هي قصة Huss-in-Boots  
وفيهما يأتي القبط العجيب لصاحبه بأميرة وثروة ضخمة وكان صاحبه من قبل طعانا فقيرا .  
( المترجم )

## ميسير كوميديا الفن

لا يعلم أحد علم اليقين ، المصدر الذى نشأت منه كوميديا الفن ولعلها نشأت نشأة مستقلة ، من الظروف الاجتماعية فى إيطاليا فى القرن السادس عشر ، وهناك من الدلائل ما يشير إلى أننا فى هذه العصور المسلية فى عصر النهضة قد نستطيع أن نبين أثر المضحكين المتجولين فى العصور الوسطى . وكان هؤلاء هم ورثة تقاليد مسرح المحاكاة الهزلية عند الرومان .

وكل ما نستطيع أن نجزم به ، هو أننا حوالى منتصف القرن السادس عشر بدأ فى اجتلاء ومضات لمشاهد مسرحية تشمل بعضا من النماذج الهزلية : بنطلون البندقية - ودكتور بولونيا - وأولئك الخدم المهرجون Zanni ، وفى سرعة فائقة نمت تلك الفرق الصغيرة القديمة فصارت إلى فرق عالمية شهيرة هى فرق الجلوسى Gelosi والكوفيدتى Confidenti والفيديلي الأوفياء Fedeli .

وكان نشاطها أول الأمر قاصرا على المدن الإيطالية ثم امتد قبل نهاية القرن السادس عشر إلى إقامة الحفلات فى فرنسا ثم ذاعت شهرتها فى طول أوربا وعرضها ، فكانت مختلف الأقطار ترحب بها . وقد حدث تعديل تدريجى فى أشخاصها التقليديين فى ألمانيا فوجدنا هنسفرست Hanswurst نموذجا لألمانيا من وحي إيطالى . وخلقت فرنسا بييرو Pierrot المسكين المؤثر أخذا عن بدرولىنو Pedrolino وهذبت حواشى كولومبينا فصاغت



منه كولومبين المتأنقة . وفي إنجلترا تطاور بواشينلا إلى بنش Punch ، وولد المهرج الإيماني من المهرج الإيطالي ( زاني ) Zanni . وظلت كوميديا الفن قرابة مائتي سنة هي الصورة المحبوبة من صور التسلية المسرحية في معظم أقطار القارة الأوروبية .

أما نصوصها فقد اختلفت بطبيعة الحال ، فهذه التمثيليات المرتجلة لم تترك أثرا يسجل صورتها الأصلية كما فعلت المسرحيات المكتوبة . غير أن المسرح مدين أكبر الدين للكوميديا الفنية ، فإتنا نجد دائما في السجلات المصورة للمسرح خلال عصر النهضة صور أركيئو Arlecchino أو الدكتور Dottore يحماق في وقاحة من أجنحة المسرح ، ونستطيع تقصى آثار روح الملاحى المرتجلة المفقودة في كتابات مؤلفي هذه العصور ، بل وفي كتابات أعظمهم شانا . فإن موضوع الرعاية وجنيات الأحراش قريب الشبه بموضوع مسرحية العاصفة . حتى لنجد أنفسنا مضطرين إلى افتراض وجود صلة بين آخر ملأة كتبها شكسبير وبين تمثيلية إيطالية مشابهة لها ، وفي ترويض النثرة يكنى ( جريميو ) بالبتلاون ، بينما ( زاني ) الذي كان يعرفه الكتاب الإنجليزى حق المعرفة قد طبع بطابعه — فيما يبدو — أكثر من واحد من المهرجين في عهد إليزابيث . وبعد قرن تقريبا وجد مولير إلهاما لعبقريته في الكوميديا الفنية . لكن بعد ذلك ببضع عشرات من السنين بدأ جولدنى Goldoni حياته الفنية بين هؤلاء الممثلين .

إنه لا مرأى في تأثير الكوميديا الفنية على المسرح ، غير أن هذا التأثير



نفسه هو السر في فشل عصر النهضة في إيطاليا في إنتاج تمثيلات عظيمة .  
فإن أى عصر من العصور لا يستطيع إنتاج مأساة قيمة أو ملهامة قيمة إلا  
إذا أولى المسرح كل قوته ، لا بعض قوته فحسب . وكان المسرح في إيطاليا  
منشطراً إلى شطرين ، فاقترنت الخصائص الأدبية على كوميديا المتعلمين ،  
وظلت هذه ميتة أو كشيبة ثقيلة الروح . فإن جو الكنيسة ، الجو العبق  
برائحة البخور والشموع يكتنف كل مسرحية من مسرحيات البلاط هذه  
وقد أدى ضعفها إلى الإسراف في الإنفاق على المناظر في جو عابق محفوف  
بالديباج والاستبرق ، حتى يشعر المرء في هذا الجو بالحنين إلى الأمانة  
البسيطة الخالية من التأنق والعطور .

على أننا إذا عدنا إلى التمثيلية الشعبية ، وجدنا شيئاً ينبض بالحياة من  
غير شك ولكنه كالإنسان في هذه الحياة ، فإن لم يكتب له الخلود ، فقد  
خلا الفن من العناصر التي تسكفل له الدوام والاستقرار . ومن هنا صح  
هذا القول الذي ينطوى على مفارقة عجيبة : إنه رغم أن المسرح الإيطالي  
لم يمنحنا في الواقع تمثيلية خالدة في هذا الزمن ، فقد أنشأ صورة المسرح التي  
لم تزل باقية حتى اليوم . لقد خالق صورة مسرحية غير جديدة بالخلود غير  
أما حظيت بشغف أوربا كلها . ولم يقتصر الإعجاب بها على جماهير الشعب  
فحسب بل شمل أيضاً أعظم رجال المسرح في القرنين السابع عشر  
والثامن عشر . إن إيطاليا في عصر النهضة لم تخل من الإلهام المسرحي غير  
أنها خلت من التوازن الدقيق الذي لا بد منه لنشأة تعبير مسرحي عظيم  
فما أندر ما استطاع الكتاب الإيطاليون في هذا العصر أن يمزجوا  
بين الفن الأدبي والعنصر الشعبي . وإذا كان جيوفان باتستا أندريني

Giovan Battista Andreini ابن الممثلة الشهيرة ( إيزابيلا أندريني ) وهو أيضا الممثل من مدرسة الكوميديا الفنية ، قد حاول تحقيق تلك المزاوجة في تمثيليات مثل ( الحب في المرآة ) Amor nell Specchio ( طبعت سنة ١٦٢٢ ) وفي مسرحيتين ضمنا في مسرحية وتمثيليتين في تمثيلية طبعت عام ١٦٣٣ ، بما بث فيهما من روح ، وسما فيهما بالذوق شيئا ما ، فقد فشل في محاولته ، لأن مواهبه لم تسم إلى مستوى المحاولة من جهة ، ولأنه لم يعد هناك أمل في تحقيق هدف كان ينبغي أن يتحقق قبل ذلك بقرن من الزمان ، لو كان تحقيقه ممكنا .

---

## الفصل الثالث

### الرُّومانية والكلاسيكية في فرنسا

كانت قصة المسرح الفرنسي في هذه السنوات تقسم بالشبابه كما تقسم بالتعارض ، فهنا كما حدث في إيطاليا أدى تقليد الكتاب الكلاسيين إلى كتابة المأساة والملهاة المستقلتين . وهنا أيضا لم يكذب يكتب شيء ذو قيمة منذ بداية الحركة الجديدة في المسرح حتى منتصف القرن السابع عشر . على أنه برغم وجود هذا الاتفاق توجد ثلاثة فروق بارزة . فالمسرح الفرنسي لم يشتمل على حركة شعبية حية كمثل التي تتمثل في كوميديا الفن . لكنه من جهة أخرى يعرض نموا ( وإن كان ساذجا ) لنوع من المسرحية أشد تشويقا للأذواق العادية من مآسى سينكا وملاهى بلاوتوس ، وقد قدر لهذا النوع أن يزدهر في أواخر القرن السابع عشر حين انحدر المسرح الإيطالي إلى الخضم ويمكن القول إلى حد ما أن التاريخ الثقيل الكثيب للمسرح الفرنسي من ١٥٠٠ إلى ١٦٥٠ لم يكن غير مقدمة مبدئية لروائع موليير ورأسين .

## التقليد الكلاسي

يمكن أن تتبين في بلاط القصور والآكاديميات الفرنسية ذلك التامفد على البحث لاستلهاام المسرح الكلاسي الذي وجدناه في بلاط القصور في إيطاليا . ولما كان الإيطاليون هم السابقون في البحث عن هذا المصدر ، فقد كان من الطبيعي أن يكون اتصال الفرنسيين بسنيكا وترانس عن طريق الإيطاليين. لقد ظهر سينكا في باريس سنة ١٢٨٥ وعرضت المأساة اليونانية في حله لاتينية بفضل ترجمة إرازموس لمسرحيتين من مسرحيات يوربيدس سنة ١٦٠٥ وما حل منتصف القرن السادس عشر حتى نشرت هذه التمثيليات أو ما شابهها مترجمة إلى الفرنسية وفي الوقت نفسه قدمت المأساه الإيطالية إلى القراء الفرنسيين عن طريق ترجمة مسرحية ( سوفونيسبا ) لترسينو التي قام بها ميلان دي سنت جيليه سنة ١٥٥٩ وقام بها كلود مرينيه سنة ١٥٨٩ ، أما كوميديا المثقفين فقد نشرت من قبل في فرنسا في سنة ١٥٤٨ حين قام الممثلون الإيطاليون بتمثيل ( لاكلاندريا ) من تأليف بينا Bibbina في ليون بأمر الملك هنري الثامن .

على أن المسرحية الفرنسية الأدبية بدأت حقا في سنة ١٥٥٢ حين انتج ( انين جوديل ) Etienne Jodelle مسرحيته ( كليوباتره أسيره ) Cleopatra Coptive ولم يكن لهذه المسرحية أهمية في ذاتها وإن كانت ذات أهمية تاريخية كبيرة . وفيما استبقيت الجوقة الكلاسيكية والوحدات والقواعد البيانية .

وبعد أن وضع هذا النموذج على هذا النحو ، تحمس بعض الهواة من

ذوى العقول الأكاديمية وساروا في الطريق نفسه وإنك لتجد شيخ سنسكا،  
يخيم على مسرحية ميديه (Médée) لجان باستيه لايروز Jean Bastier  
(La Péruse) سنة ١٥٥٥ ومسرحية يوليوس قيصر لجاك جريفان Jacques  
Grévin سنة ١٥٥٨ ومسرحية السلطانة لجبريل بونان Gabriel Bounin  
ومسرحية أمان Aman لاندريه دي ريفيدو André de Revaudeau  
سنة ١٥٦١ وهى مسرحيات ثقيلة على النفس ولكنك تجد بهيضا خافتا،  
وإن كان الثقل لم يفارقهما فى مؤلفات روير جارنييه Robert Garnier .

فهما نقلنا البصر من بورسى Porcie (التي طبعت سنة ١٥٦٨) و(هيبوليت  
Hippolite التي طبعت سنة ١٥٥٣) و (كورنيلي Cornélie التي طبعت  
سنة ١٥٧٤) و (برادامنت Bradamante التي طبعت سنة ١٥٨٢) و(اليهود  
Les Juifves التي طبعت سنة ١٥٨٢) نقلنا نجد ما يشير اعجابنا . وكان  
معاصرونا من طبقة المثقفين يعتقدون أن عمله رائع ، وقد وجه إليه من  
الثناء أكثر مما وجه إلى سنسكا ، وفوق ما وجه إلى الاغريق . ونشرت  
تمثيلياته فى عدد كبير من الطبقات . غير أنه أمام محكمة التاريخ يتف عاريا  
من هذا المجد ، ويبدو أنه مجرد مقلد ضعيف لسنسكا، يضحى بالتأثير المسرحى  
فى سبيل العبارة البليغة غير البارة . ومهما يكن من حجب معاصريه لالتزام  
القواعد ، فإننا لا نرى سببا لإعجابهم به إلى هذا الحد .

إن أعماله لا تكاد تشتمل إلا على عنصر واحد يلفت النظر ، وهو  
الطريقة التى طبق فيها الهورة الكلاسية على المادة المستقاه من مصادر  
رومانسية ، بحيث يسمح لهذه المادة أن تخرج على وحدة الموضوع ، وأن  
تنتج نوعا من الملهاء المحزنة فى المسرح ونجد مثالا على ذلك فى (برادامنت)  
وثمة قصة شبيهة بتلك ، وإن كانت أكثر منها بعثا للأمل ، أعنى قصة -



الجهود التي بذلت لإيجاد ملهه مطابقة للقواعد خلال هذه السنوات —  
فإن جماعة البلياد Pléiade النشيطة الجريئة التي عقدت العزم على إصلاح  
الأدب الفرنسي شرعت منذ البداية تبدل بهزليات القرون الوسطى  
ومسرحياتها الأخلاقية صورة أكثر منها وعيا للفن ، فكاهية في تعبيرها  
معتمدة بطبيعة الحال على مسرحي تيرنس وبلاوتوس المؤلفين ، وفي سنة ١٥٠٠  
كانت مسرحية امفتريون Omphitryon قد ترجمها جين ميشنوت Jean  
Meschinot وكانت مسرحية اندريا Andria لتيرنس قد ظهرت فرنسية  
الحوار سنة ١٥٣٧ م وبعد ذلك بعامين سنة ١٥٣٩ ظهرت مجموعة من التمثيليات  
المتجمة عن تيرنس نثرا وشعرا . ثم جاءت المرحلة التالية شبيهة بالمرحلة التالية  
في إيطاليا ، فكتبت مسرحيات شديدة التأثير بالكتاب الكلاسيين ، وإن  
كانت مستقلة عن كتاباتهم إلى حد ما ، وكانت كلها تقريبا عديمة القيمة .  
وفي سنة ١٥٥٢ أخرجت مسرحية ( اوجين ) Eugène لإتين جوديل  
Etienne Jodelle وبفضلها وصف بأنه خالق أول مأساة فرنسية تلتزم  
القواعد ، بل وخالق أول ملهه فرنسية من ملاهى عصر النهضة ، وإن كان  
يمكننا أن نستبين في وضوح في هذه التمثيلية التهكمية هزليات القرون  
الوسطى التي طال عليها الأمد في إطار يختلف عنها في ظاهره كل الاختلاف .  
ومرغان ما أعقبه آخرون ، منهم جاك جريفان الذي كانت مسرحيته  
يوليوس قيصر من أقدم المآسئ الفرنسية ، وقد قدم إلى مسرح الملهه  
مسرحية مورتين أو حارسة الخزينة Moubertine ou la trésorière  
عام ١٥٥٨ ومسرحية ازباهيس Esbahis عام ١٥٦٠ وفي كليهما هاجم  
النماذج القديمة ، وأعلن عن عزمه على إقامة نماذج جديدة وهو يؤكد أن  
في مسرحه لن يرى الجمهور هزليات ولا أخلاقيات ، لكنه « سيشهد ملهه

حقة على النمط الرومانى .، وظهر جان دى لاتاى Jean de la Taille مؤلف  
البحث النقدى الممتع الذى عنوانه ( فن المأساة L'Art de la Tragédie )  
وقد نشر مقدمه لمسرحية شاول غاضب Saul le Furieux سنة ١٥٧٣ )  
وألف مسرحية ( المتنافسون Les corrivaux عام ١٥٦٢ ) وهى ملهاة  
ثرية وفى ١٥٦٧ ظهرت ( الفخور Le brave ) لانتوان بايف Antoine Baif  
على غرار الجندى المختال Miles Gloriosus لبلوتس .

وكان الالهام الكلاسى قد امتزج بوحى إيطاليا واختلط به وكانت  
ترجمات ملهاة المتعلمين مثل ترجمة Il negromante لاريرستو التى قام بها  
ديلا تاى عام ١٥٧٣ قد تسلت مع غيرها من ترجمات التمثيليات الرومانية .  
وتتضح القوة المضاعفة لللهاة الرومانية والملهاة المثقفة الإيطالية بجلاء فى  
مسرحيات مؤلف يمكن اعتباره أهم كتاب المسرح الفرنسين فى عصر النهضة ،  
قبل كورتى وراسين ، وهو بيردى لاريفى Pierre de Larivey . وينتمى هذا  
المؤلف إلى أصل إيطالى ، لكنه ولد فى تروا Troyes ، وأخذ على عاتقه  
إدخال المسرحيات من وراء الألب إلى جمهور باريس ، والمديريات  
الفرنسية ونشر ست تمثيليات سنة ١٥٧٩ ، ونشر ثلاثا أخرى سنة ١٦١١  
وكان أشهرها ( العقول الفطنة Les Esprits وهى تعتمد على لاريدوزيا  
L'Aridosia للورتزى نو دى مديشى ، واستفاد منها مولير فى ( البخيل L'Avare )  
ورينار Regnard فى العودة Le retour واستفاد منها منتفليرى Montfleury  
فى المسرحى ( الشاعر Le comédien poète ) وإن ارتفاع الكتاب بها فيما  
بعد لشاهد على براعة لاريفى فى ترجمة المشاهد الإيطالية إلى لغة فرنسية  
وكان أسلوبه سهلا ، وكان يفهم المسرح حق الفهم وكان محبا لللهاة الوداعة .

ففي ( العقول الفطنة ) وفي مسرحية الخادم Le Laquais وهي مأخوذة عن  
الصبي Il ragazzo للود وفيكودولشي و ( الأرملة La vedoue ) المأخوذة  
عن الأرملة لنقولاً بونادوشي والمحجب الخجول Le morfondu عن لاجيلوسيا  
osia . . . لانتون فرانسيس جرازيني ، والغيور ان Les Jaloux عن Iglosi  
الفرنسيو باياني والطلبة Les escolliers عن لاسكا لجيولات موراتزي  
والثبات La constance عن لاجوستانزا La Gostanza لنفس الكاتب ،  
 والمحب الأمين Le fidèle عن الفديلي Il Fidile اللويجي باسكا جليو والحيل  
Les tromperies عن جلي اجناني لنكولا سكي . وهكذا أمد المسرح  
بنماذج فكاهية أغنى بالحياة ، ما قدمه أسلافه . ولعل التمثيليات الإيطالية التي  
اقتفع بها لم تكن ملاهي رائجة ، لكنها على الأقل كانت أرق ذوقاً من  
الملاهي الفرنسية الأصلية التي ألفت قبل زمانه ، وكانت له آثار واسعة  
النطاق في السنوات التالية وفي « المرحون ، Les contents عام ١٥٨٠ التي  
كتبها اوديت ترنيب odet de Turnebe نجد آثاراً للملهاة الإيطالية لكنها  
اتخذت صورة فرنسية محددة ف شخصية لويز Louis الممتعة وابنتها Geneviève  
والجندي المتعجرف رودومونت Rodomont وفرانسوا العجوز Francois  
الذي لا يجاري كانت كلها شخصيات لا تنسى . ويمكن أن نوجه ثناء صادقاً  
إلى تلك التمثيلية ، لكننا إذا رأينا قلة المسرحيات التي على شاكلتها أدركنا  
مدى الجذب في هذا المسرح الكلاسي الفرنسي في القرن السادس عشر .  
لقد أرسيت الأسس التي يقوم عليها شيء في المستقبل . لكن هذا النشاط  
الطموح في ذاته ، تلك المحاولة لإقامة ملهاة ومأساة تلتزم القواعد في  
باريس قد فشلت كما فشلت مثيلاتها في إيطاليا .

## المسارح العالمية

كان السبب في وجود هذه المسارح إلى حد كبير هو حدوث انشقاق مشابها لما تقدم بين ما هو ثقافي وما هو شعبي وأن وجب علينا الاعتراف بأن الظروف السياسية لم تكن مواتية لإنتاج مسرح حي وسط حرارة المنازعات الدينية والتهديد الدائم بنشوب حرب أهلية .

حين كان الشباب المتعلم مصرا على إنشاء مسرح أدبي يلتزم القواعد المقررة ، كانت تمثيلات من نوع آخر تمثل أمام جمهور أقل استعلاء من جمهور المأساة والملمة الكلاسيكيين وفي سنة ١٤٠٣ أقيمت فرقة تمثيلية يقال لها Confrérie de la Passion ( أخوة الآلام ) ومنعت امتيازاً ملكياً يجعلها الفرقة التمثيلية الوحيدة بباريس وكانت رسالتها أن تقوم بعرض سنوي لمسرحيات القرون الوسطى ذات الأصل الديني ، التي أنشئت الفرقة لتفسيرها ، وما مضى مائة عام حتى تغيرت الظروف فصار كل من الكاثوليك والبروتستانت ينظرون شزراً إلى التمثيلات الدينية وكان من نتيجة ذلك أن صدر مرسوم سنة ١٥٤٨ الذي يحظر بشدة أن تعرض التمثيلات الدينية ويقام من ( الأخوة ) رقيباً على ما قد يعرض في المدينة من صور النسبية الدنيوية وهكذا انتقلت ( الأخوة ) من جمعية للهواة تمثل حلقات الأسرار ، إلى هيئة من مديري المسارح ، تحتكر هذا الميدان إحتكاراً مطلقاً . فأنشأت على عجل داراً للتمثيل في دار بورجوني الشهيرة Hotel de Burgogne وشرعت تعد نفسها لتلقى الأجور الباهظة التي تفرضها على مستأجريها . وظل هذا المسرح سنوات يعار لمختلف الفرق — من فرق فرنسية



تمثل تلك الهزليات والأخلاقيات التي كان يمجتها المثقفون و فرق انجليزية وإسبانية تعمل افترات وجيزة بمسرحياتها المميزة . وكان أهم هذه الفرق الكوميديون الفنيون الايطاليون - ومن أبرزهم فرقة جلوزي Gelosi فعرفوا جمهور باريس بأسلوب الارتجال الذي كان قد شاع في بلادهم . ولم يحدث أن حلت بين جدران هذا المسرح فرقة دائمة نسبيا إلى أن بدأ القرن السابع عشر فرأينا فاليران لي كونت Valleran Le Conte بعد أن مثل في البلاط اتخذ هذا المسرح موثلا مع فرقة كان يسميها رجال الملك الكوميديين Les comédiens du Roi وكانت تشمل حينذاك الممثلين أولى الخطوة في باريس وهم جرووليم Gros Guillaume وروبر جيران Robert Guérin والمخرج السمين جولتييه جارجي Gaultier - Garguille وهوج جيرى Hugues Guéru الرجل الهرم الفك وتربليان Turlupin هنري الأكبر والخادم الشرير . وتدلنا شهرة هؤلاء الممثلين على أن رجال الملك لم يكونوا مهمين لتمثيل المسرحيات إلا كاديمية ، بل لتمثيل المشاهد الشعبية في أساسها الخشنة في صناعتها .

وظلت بقايا تقاليد العصور الوسطى في ، أوتيل دي بوردجوني ، فكانت تستخدم طريقتان للعرض المسرحي ، كلتاهما نابتة من القرون الوسطى . تستخدم الأولى في إخراج الهزليات وكانت تعديلا طفيفا للمنصة المكشوفة التي استعملها الممثلون الشعبيون في أواخر القرن الخامس عشر وظلت تستعملها الفرق التي يسمح لها بعرض حفلاتها الخلوية في الأسواق . ومن أشهر هذه الفرق الفرقة التي كان يرأسها تاباران ، وأما الطريقة الثانية فكانت أكثر تعقدا وأهمية ، إذ كانت تعرض محاولة لاقتباس طريقة المشاهد الايطالية بما يلائم المبادئ الأوغل في القدم .

فقد استبقيت المقاصير المتفرقة للمناظر المختلفة التي كانت تستخدم في



القرون الوسطى ، وضيق المسافات التي بينها وعدلت بحيث تلائم مسرحاً صغيراً مقاماً في آخر قاعة من الداخل ، واستخدام أجنحة المنظور التي ابتدعها المعمار يون الايطاليون . وفي أول الأمر كانت تستخدم هذه البقايا من مناظر مسرحيات الأسرار في موضوعات دينوية . وغالب الظن أن فترة انتقال قدمرت ، وفي خلالها كانت الستائر الخلفية بما فيها من فتحات للدخول والخروج وافية بأغراض الممثلين ، لكن ما حلت سنة ١٦٣٣ ( كما تشهد بذلك مذكرات مديري المسرح « ماهيلو Mahelot ، و ( لوران Laurent ) حتى كان المسرح معداً لشئ التمثيلات بفضل جناحين جانبيين يمثلان أكثر الأمكنة تباعداً . ومن خلفهما قماش يشير إما الى منظر بعيد ، أو مكان آخر محدد .

وهكذا نجد في إخراج التمثيلات التي أشار إليها ماهلو وهي مسرحية الفرص الضائعة Les occasions perdues لروترو Rotrou ( ١٦٣٣ ) ، إن المنظر يرينا في خلفه قصرأ في حديقة به نوافذ وأبواب وسلاالم حقيقية ، وعلى الجانبين نافورة في غابة ومبنى متهدم . وهي أما كن يفترض في المسرحية أنها متباعدة في المكان أشد التباعد .

لكن إلى أي حد بالضبط بقيت طريقة هذه المناظر مستخدمة خلال السنوات الأولى من القرن السابع عشر ؟ هذا أمر لا يمكن تقريره الآن على أساس يقيني لكن هذه الطريقة رغم استخدامها أسلوب رسم المناظر ونقشها ، وكان أسلوباً سائداً في إيطاليا ، فإن أصلها يعود بلا شك إلى المقاصير في القرون الوسطى ، وهذا يحملنا على الإيمان بأن الصور الموضحة أنهم توضيح في المذكرات المشار إليها آ نفا كانت هي النتائج النمائية لتقليد مسرحي

مستمر بدأ عام ١٥٤٨ حين تحولت (أوتيل دي بوجوني) من المسرحية الدينية إلى المسرحية المدنية .

وترتكز أهمية تلك الحيلة في أنها محاولة لإيجاد حل وسط يلائم حاجات العصر ، وقد رأينا فشل المسرح الإيطالي في هذا الصدد إذ اصطدم مبدأان متعارضان أشد التعارض ، ولم يمكن مطلقا تحقيق الانسجام بينهما . ومن جهة أخرى ، كان هناك مشهد المنظور الذي يقدم المنظر في المسرحيات التي تحتفظ من الوجهة النظرية على الأقل بوحدة المكان ، ثم هناك المنصة المكشوفة غير المزركشة عادة ، التي تستخدم في الكوميديا الفنية ، ولكن العصر كان يتطلب تحمرا يزيد عما يسمح به الكلاسيون المتزمتون ، وبهذا فقدت مسارح البلاط مكانها وسط العرض الصاحب للفواصل ، بينما كانت فرق الكوميديا الفنية تجرب تغييرات ماذجة في المشاهد . أما عن نوع الزينة (الدكور) الذي يقرن بعمل ماهر فإننا نجد فيه محاولة للوصول إلى حل آخر للمشكلة ، هو استخدام الأجنحة الجانبية المعمارية ، والقماش الخلفي المؤلف في إيطاليا ، لكننا نجد أن هذه قد نسقت على نحو يسمح بأن يظهر على المسرح في وقت واحد ثلاثة أمكنة أو أربعة أو خمسة .

## الرومانسية الأولى

يذكرنا ظهور تلك الطريقة المسرحية بأن الجمهور الفرنسى الذى تأثر بروح القلق فى عصر النهضة لم يكن مهيا لاحتفال الجود الكلاسى فى المأسى والملاحى التى كتبها الأكاديميون . لقد كانوا يحبون هزلياتهم الحرة فإذا انتقلوا إلى بضاعة أكثر جدية طالبوا بأن يكون المشهد أزخر بالحركة وبأن تتحرر الحكايات المسرحية من القيود المصطنعة .

وكان من نتيجة ذلك أن أول مسرحى فرنسى محترف وهو اسكندر هاردى (Alexandre Hardy) لم يوجه همه إلى مملكة الوحدات بل إلى أرض المغامرات الرومانسية حيث كان يكثر من تغيير الأماكن ولا توجد عنده قيود تمنع عرض مشاهد العنف على أنظار الجمهور هرصا واضحا كاملا ولقد قيل أن ثورة هاردى على القيود كانت ترشحه لأن يبلغ مكانة شكسبير لو توفرت له العبقرية ، غير أن مجرد الانتقاض على القيود لا يمهّد السبيل إلى الزطامة المسرحية ، ورغم أننا قد نجد فى تمثيلياته من التشويق ما لا نجده فى تمثيليات أسلافه فإننا ندرك أن الطريق الذى سلكه ليس بالطريق المؤدى إلى العظمة ، لقد كان رجلا بلا موارد إلا ما عساه يصديه بسن قلبه . فالتحق من طليعة العمر بفرقة إقليمية من الكوميديين وظل عشرات السنين يكتب كالمحموم ليبقى على رفقته ، بتلك الأجور الهزيلة التى كانت تمنح حينذاك لكاتب التمثيليات ، وكان مجموع ما كتبه يزيد عن ٦٠٠ مسرحية ( لم يبق منها غير ٤١ ) وكان بعضها يتم تأليفه واستظهاره وإخراجه خلال ثلاثة أيام . ومن الواضح أن هذه الظروف لم يكن يتوقع منها الكثير . والواقع

أنها لم تسمخض فعلا إلا عن القليل ، وكانت مؤلفاته مآسى أو ملاحى محزنة ومع أنها كانت تدفع بقصصها قدما فى نشاط عمود فقد كانت تعوزها جميع الصفات اللازمة للقوة المسرحية . ولم يعد لها عندنا الآن من أهمية غير كونها أول المسرحيات الاحترافية التى كتبت فى فرنسا . وأنها تدلك على رغبة الجمهور فى نوع من المسرح يختلف اختلافا تاما عن مسرح جارنير Garnier وزملائه . فإن الموضوعات الغرامية كثيرا ما تستخدم هنا ولا تخلو المسرحيات من استثارة ، وقد أحسن إخفاء العناصر الكلاسية تحت ستار من التشويق الرومانسى .

ونبت من مؤلفاته نوع جديد من التمثيليات الرومانسية المشابهة ، وإن كان نوعا غير متميز بالإلهام - ومن أمثلته ملهاة المراعى Les bergaries سنة ١٦١٩ لما ركيز دى راكن Marquis Racan ومأساة بيرام Pyrame سنة ١٦٢١ لفيو Viau وشقى مسرحيات جين ميريت Jean Mairet وجين دى روترو وقد وصف فولتير هذا الأخير بأنه « المؤسس الحقيقى للمسرح الفرنسى » .

ويدعونا ذكر روترو فى هذا الجمع إلى أن نتذكر مع ذلك أن الأسلوب الذى وضعه هؤلاء الرجال - أعنى المسرح الرومانسى - كان يقترب من نهاية حياته غير الحافلة بالروعة لأن روترو كان واحدا من مجموعة « الشعراء الخشنة » الشهيرة التى كلفها الكاردينال ريشليو بإصلاح المسرح الفرنسى عن طريق رده إلى الكلاسيك . وقد كان ريشليو حكيما فى اتباع هذا المسلك فلقد تجاوز العصر مرحلة الاستثارة التى سادت عصر النهضة وكانت الرومانسية قد أصيبت بالنشوة والانحطاط . ولو أن هاردى لم يظهر فى القرن السابع عشر بل حوالى منتصف القرن الذى قبله لجاز الأمل وقتذاك فى وجود مسرح فرنسى حر قوى . أما وقد ظهر فى زمنه ، فإن



الأوان كان قد فات ، ومع أن ميريت وروترو حاولا سلوك سبيله فإن هذا السبيل نفسه كان قد تشابك مع مسالك الخيال الجامع تشابكا لا فكاك له بحيث لم يعد أمل في أن يؤدي هذا السبيل إلى أى هدف ذي قيمة. فكان لا بد من سلوك سبيل آخر ، كما أدرك ذلك ريشيليو بحكمته النفاذه. فكان لقراره هذا الفضل في حصول فرنسا على راسين Racine الذى يلتزم القواعد أتم التزام بدلا من أن تحصل على شكسبير Shakespeare الذى لا يلتزم من القواعد شيئا .

في خلال هذه السنوات كلها كانت العقبات تعوق طريق المسرح الفرنسى ، وكانت هذه العقبات تلقى ضوءه ألا يخلو من الأهمية على الصفات التى لا بد منها لكي ينتج المسرح آثارا ذات قيمة دائمة ، ولقد مضى وقت طويل قبل أن تصبح باريس المركز الرئيسى لعالم المسرح . وحتى حين حل هذا الوقت كان النشاط المسرحى في مختلف نواحيه بالمدينة تعوقه أخلاط من القيود . وكان المسرح خلال هذه السنوات الطويلة يلقى شيئا من الازدراء من المعترزين بثروتهم أو ثقافتهم. فكان رجال المسرح في كل مكان يتناولون أجورا بائسة ، ولم تتمنخض التجارب عن نجاح المسرح مطلقا في الوصول إلى صورة تلائم العصر ملائمة حقه . فإن تعديل منظر العصور الوسطى الذى يشمل عدة أدكنة في وقت واحد ، كان مجرد حيلة ثقيلة قد خلت من الخيال .

إذا نظرنا إلى هذه الحقائق رأينا أن المسرح الخي يجب أن يكون له مركز جغرافى وحرية نسبية ، وتأيد من جانب الجمهور وجانب المثقفين كما يجب أن يقدم التشجيع للكاتب المحترف وأن تكون صورة المسرح ملائمة لمقتضيات العصر . ولم يتحقق شرط من هذه الشروط في فرنسا حتى أقامت إصلاحات ريشيليو تقليدا جديدا .



## الفصل الرابع

### المسرح الأسباني في ظل لوب دي فيجا

يزداد فشل إيطاليا وفرنسا وضوحا إذا قابلناه بنجاح أسبانيا وانتصار  
انجلترا . وقد لا نستطيع أن نقول الكثير من التطورات القديمة للمسرح  
الأسباني . وليس ثمة داع لذلك . فعظم ما كان موجودا قد عفا الزمن على  
آثاره ، وليس للقطع الباقية منه غير أهمية تاريخية . ولا نجد شيئا يستحق  
العناية حتى نصل إلى الكوميديات الحشنة شيئا ما التي كتبها بارتولومي  
دي تورسنهارو Bartolome de Torres Naharro ، ويعترف الكتاب  
بأنها كتبت بتأثير المسرحيين الإيطاليين والمؤلفات الأكثر شهرة للوب  
دي رويدا Lope de Rueda ويمكن اعتبار هذا الأخير ، رغم ما يشوب  
معظم كتابته من طبيعة أرضية ، هو المنشئ الحقيقي لذلك الأسلوب التمثيلي  
الذي قدر له أن يصبح الصفة المميزة للعبقريّة الأسبانية - متحررا من القيود  
رومانسية في روحه غنائيا في جوه جامعا بين الجد والهزل في نسيجه ، ويجب  
في نفس الوقت أن ننوه بعمل جيل فيسنت Gil Vicente البرتغالي وخاصة  
في ثالثه قارب الجحيم Barca do Inferno سنة ١٥١٧ ، وقارب المظهر  
Barca do Purgatorio سنة ١٥١٨ وقارب المجد Barca do Gloria  
سنة ١٥١٩ وهي تمثيلات من الطراز الأخلاقي التي الذي كان له أثر  
ضخم في تطور التمثيلات الدينية الأسبانية .

و حين كان ( لوب دى رويدا ) يؤلف كوميدياته كان التمثيل الاحترافى فى طوره الاول البالغ السذاجة . وقد كتب سرقانتر Cervantes عنه ، أن كل الأجهزة التى فى حوزة مدير المسرح كانت تشتمل عليها حقيبة كبيرة ، وتتكون من أربع سترات بيضاء من سترات الرعاة يحف بها الجلد المذهب المحترم . وأربع لحى وأربع أطقم من الخصل المدلاه . ونحو أربع من عصى الرعاة . وكان المسرح يتكون من أربع أرائك مرتبة على شكل مربع ، وفوقها خمسة ألواح أو ستة ، فتتكون بذلك منصة على ارتفاع بضعة أقدام فوق سطح الأرض . وكان أثاث المسرح يتكون من بطانية قديمة تزاح بحبلين مكونة ما يسمونه غرفة تغيير الملابس . ومن ورائها كان الموسيقيون يغنون المواويل القديمة بدون أرغن . .

وكان لا بد من أن يرتقى المسرح وينمو قبل أن تنتظر منه المزيد .

## مسرح أسبانيا

كان من حسن حظ النظارة وكتاب المسرح في مدريد وأشبيلية أنهم لم يضطروا إلى الانتظار مدة طويلة ، وحين ثبتت دعائم المسرح ، اتخذ صورة أكثر ملاءمة وأكثر مرونة من المسرحين الفرنسي أو الإيطالي .

كان المسرح على نظام الفناء المكشوف corrales الذى تعودت الفرق المسرحية الأولى أن تمثل فيه . وإذا أردنا أن نتمثله كان علينا أن نتخيل مربعاً يتكون من جدران المنازل بها نوافذ وشرقات تتكون مشارف يطل منها النظارة الممتازون ، ويشتمل الفناء على مكان لوقوف الفقراء ، بينما بعض صفوف المقاعد على الجانب المواجه للمسرح يجلس عليها الرجال المحترمون ، ومن فوقها شرفة مخصصة للنساء الفقيرات . وفي سنة ١٥٧٤ كانت فرقة من كوميديا الفن الإيطاليين في مدريد قد أعدت مثل هذا المسرح في فناء باشيكا Corral de la Pacheca وبعد بضع سنين ( ١٦٧٩ و ١٥٨٢ ) أوحى النجاح الذى لقيه إنتاج التمثيليات بإقامة دارين دائمتين للتمثيل على نظام الأفنية ، هما الكورال دى لا كروز Corral de la Cruz والكورال دل برنسيب Corral del Principe أما الممثلون فكانت لهم منصة طويلة ضيقة إلى حد ما ليس لها ستارة أمامية ، لكن لها ستائر في الخلف وعلى الجانبين بحيث يمكن إذا لزم الأمر أن يكشف عن نوع من المسارح الداخلية ، وكانت توجد شرفة من أعلى تمتد فوق منصة التمثيل ، وكانت تستخدم بانتظام لتمثيل النافذة العليا لمنزل أو لسور مدينة . ومن الواضح أن هذا المسرح بنى أساساً على نفس الأسس المعمول بها في لندن المعاصرة ، وهذا التطابق الذى يكاد يكون تاماً بينهما يوحى بأن القوة

المسرحية التي نمت في هذين القطرين كان منشؤها إلى حد ما ذلك الانسجام الذي تم على هذا النحو بين رغبات هذا الزمن وبين الفرص المتاحة للممثلين .

ففي هذا المسرح كانت ملابس الممثلين الغالية تمثل أمام النظارة منظرأ كاملا من الألوان المختلفة البديعة وكان في هذا المسرح حسن الإعداد لإلقاء أبيات الشعر ، وكان هذا المسرح يبعث النشاط في خيال الجمهور ولم يبدأ الإكثار من استخدام التأثيرات والآلات المسرحية إلا فيما بعد ، في القرن السابع عشر . وكان من نتيجة ذلك - كما قال لوب دي فيجا - أن أخذت روح المسرح الحق في التبخر فلقد قال حينذاك ( لقد صار المديرون يستخدمون الآلات ، وصار الشعراء يستخدمون النجارين ، وصار السامعون يستخدمون أعينهم ) .

ولا مرأه أن هذه المسارح كانت بها عيوب كثيرة ولا مرأه أن مديري المسارح والممثلين وكتاب المسارح كان لهم ما يبرر شكواهم بين الحين والحين ، لكن الظروف كانت في أساسها مهيأة لإنتاج مسرح حي . إذ لم تكن أاسبانيا - كما كانت إيطاليا - خاضعة للقواعد الكلاسية الزائفة التي وضعها الأكاديميون النظريون ، بل كان الصناع وعلية القوم يشتركون في حجم للمسرح ، وكان لدى الممثلين فرصة سانحة للحركة . ووجد المؤلفون أن تحليقاتهم الشعرية يمكن أن تحدث تلاوتها أثراً طيباً في المسرح المكشوف الذي كانوا يكتبون له . وما كادت تبتكر وسيلة ملائمة للتعبير حتى فتح الباب للمسرح المنمق الأسلوب الذي كان يتلهف عليه الرجال والنسوة في عصر النهضة .

## لوب دي فيجيا

بعد الجهود الأولى التي بذلها لوب دي رويدا حاول كتاب آخرون في شغف أن يستغلوا الصورة المسرحية وكان كل منهم - كما كان الكتاب قبل شكسبير مباشرة - يشارك في خلق مسرح قومي ، فلما اشتغل لوب دي فيجيا بالمسرح سنة ١٥٨٥ لم يجد مسرحاً ثابت الأركان فحسب ، بل وجد سبيله ممهداً أيضاً لوجود تقليد أدبي حي ملهم إلى حد لا بأس به .

ومن الطريف أن هناك تشابهاً عجباً بين حياة هذا الكاتب الفنية وبين حياة شكسبير . فقد ولد سنة ١٥٦٢ ، أي قبل معاصره الإنجليزي بسنتين ، لكن كليهما كرس جهوده للمسرح في نفس الوقت تقريباً حوالي الحلقة قبل الأخيرة من القرن السادس عشر . وباعدت بين الرجلين تلك الهوة التي تتمثل في الأرمادا الأسبانية ، فكان كل منهما في جهل من وجود الآخر وكان مكان كل منهما في بلده كمكان الآخر . كانت أعمالهما على تنوعها تشترك في خصائص كثيرة . وكان الاختلاف الأساسي بينهما في طول حياتهما وفي مدى إسهام كل منهما في خدمة المسرح . فلقد مات شكسبير في سن الثانية والخمسين خلفاً ٣٧ مسرحية ، أما لوب دي فيجيا فعاش حتى سن ٧٣ ، ويقدر ما كتبه بما لا يقل عن ١٧٠٠ مسرحية فضلاً عن عدة مئات من القطع المسلية . ومع أن الأغلبية من كتاباته اختفت فقد بقي لنا من مسرحياته ٤٧٠ . لقد فاق الشعراء جميعاً فيما أظهر من يسر وخصب .

ولم تكن تمثيلياته مجرد محاكاة . فمع أن كثيراً من تمثيلياته أوحى .



بها جهود أسلافه ، فقد كان صاحب الفضل في الجزء الأكبر منها . والمسرح الأسباني مدين له بكثير من خصائصه المميزة . وقد طبع أعمال خلفائه بطابع فيه للحركة في المأساة، وصار أسلوبه في الملهاة المحزنة هو الأسلوب المعترف به من الآخرين ، وكان صاحب الفضل في تنمية النموذج الخاص للكوميديا الرداء والسيف ، التي تتجه أحياناً نحو الرومانسية وأحياناً نحو ملهاة النماذج الاجتماعية وقد عرفنا منذ عهد قريب أنه خالق المسرح الحق للكادحين Proletarian Theatre وكان بعض أشخاص المسرح مثل المخرج المرح Gracioso ، - برغم ما سبقها من إرهابات - من خلقه هو .

وكان في مسرحياته يعني قبل كل شيء بالاستثمار باهتمام النظارة ، وأتينا نتخيل أن شكسبير لو انفسح وقته لصياغة نظرياته النقدية في صورة بحوث لجاءت في صورة قريبة الشبه بالصورة التي شرح بها المؤلف المسرحي الأسباني أهدافه في ( الفن الجديد لكتابة التمثيلات في هذا العصر Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo ) فقد كانت روح هذا البحث واضحة لا تعرف الملاينة . يقول لوب : « إنني أعرف كل القواعد ، لكن إذا كان علي أن أكتب ملهاة جعلت بيني وبين النظريات باباً موصداً بستة أقفال فتخلصت من تيرنس وبلاوتس . . . وكتبت طبقاً للفن الذي ابتكره المتلهفون على تصفيق الجمهور » .

لقد كان يعتمد إلى الإمتاع أولاً وكان المسرح يحك قدرته على الإمتاع ولعله كان يتمنى لو كتب مسرحيات « أصح » لكنه كان في الواقع على استعداد لأن يقدم لجمهوره ما يطلبه .

إن مسرحياته غنائية في روحها ، لأن المستمعين الأسبانيين في العصر

الذهبي كانوا كالمستمعين في انجلترا المعاصرة يحبون الإنصات إلى الفاظ مشبعة بالعاطفة غنية بالموسيقى . إننا نجد واقعية في عمل لوب . لكنها كانت واقعية ألهمها الخيال وزاد عمق أغوارها ، ولم تكن هذا الشيء الكتيب الشاحب التعس الذي يتسأل إلى كثير من المشاهد الحديثة . فكنا في تمثيلات نجد المسرح الحق — جريئاً عاطفياً مقاما على تقاليد المسرح الصحيحة ، مستمداً قوته من المفارقات القوية .

ولا يمكن إدراج معظم مسرحيات لوب في نوع بعينه من أنواع المسرح ، فإنها كلها تقريباً تشمل عناصر عالية وعناصر واطئة ، عناصر مأساة وعناصر ملهامة ، وكان بعضها أكثر جنوحاً إلى أحد الاتجاهات ، وكان بعضها أكثر جنوحاً إلى الاتجاه الآخر . والكثير من قصصه مستمد من التاريخ وإن لبست الأحداث التاريخية ثوب المسرح ، وكان الكثير منها مستمداً من قصص الخيال . لكن التصوير القوى قد بعث الحياة في المادة الرومانسية . وكل ما نستطيع قوله إننا نجد في خلال عمله بعض المسرحيات التي يمكن أن نسميها مأسى ، لأنها تركز عنايتها في الحوادث المحزنة الناتجة عن التقاليد الاجتماعية التي كان تسير عليها الاستقرائية في كل مكان ، كما نجد تمثيلات أخرى يمتزج فيها المحزن والسار ، فيكون لها أثر الملهامة المحزنة من الوجهة الفنية . ونجد كذلك تمثيلات أخرى تقصر همها على مصالح الفلاحين أو مغامرات الشباب أو تهريج الجملة . ونجد أنفسنا في لحظات في جو الليلة الثانية عشرة لشكسبير . وفي لحظات نجد أنفسنا نحدث « بوتوم » في حلم ليلة في منتصف الصيف . وفي لحظات أخرى نجد أنفسنا أقرب إلى روح روميو وجولييت . ذلك أن شكسبير ولوب قد سارا في مدارين ليس بينهما اختلاف كبير . ولكننا نفتقد في لوب تركيز ( هملت ) وغرابة العاصفة . فإننا بين مسرحيات لوب

نتحرك من روح (واضيعة الحب) إلى (جمعمة بلا طحن) إلى (الخبر فيل) ينتهي بالخبر) كما نتنفس كثيراً من نسيم المسرحيات التاريخية. أما روح المأساة، وما وراء الطبيعة، فلا نعثّر منهما في تمثيلات لوب إلا على القليل.

ويتضح الجانب القائم من أعماله بجلاء في (العقاب بلا انتقام) El Castigo sin Venganza التي طبعت سنة ١٦٣٥، وهي تروي قصة دوق فرارا الذي وقع ابنه فديريكو في غرام زوجته الشابة. فلما ظهر الدوق على تلك العلاقة، وقع عقله فريسة لعواطف متصارعة. لكنه اهتدى آخر الأمر إلى فكرة تمكن بها من عقابهما. وأهم من هذا أنه تمكن بها من تطهير شرفه دون أن يلوث يده بالدماء. فقد أحكم وثاق زوجته في حجرة مظلمة، وألقى عليها غطاء، وأخبر فديريكو أن غائماً قد وقع في السكين، وأنه يجلس هناك. فصرع الابن عشيقته زوجة أبيه بسيفه، وذبحه الرجال خارج القصر حين أخبرهم الدوق أن الدوقة قتلت. والقصة في أساسها ملودرامية استثنائية غير أن لوب برغم عجزه عن خلق روح المأساة — قد نجح في أن يضفي التشويق الدائم على عمله بفضل تصويره الجريء لمجوح العاطفة والحاسة القائمة في شعوره، وتتكشف المؤامرة الأثيمة للفهم الواعي الرقيق وتستثير عقلية الدوق الملتوية في شجاعة، في عظمة تومض كالشهاب. على أن الأغلب في تمثيلياته أن يتحول الجو الذي كان يمكن أن يتمخض عن مأساة إلى روح الملهاة المحزنة. وكان هذا يتم عموماً عن طريق مؤامرة تبعث على الدهشة. فالغيرة والحب في مسرحية (الحقيقة بعد الشك. Lo cierto por la dudoso) طبعت عام ١٦٢٥، يوحيان بأن القصة لا بد أن تنتهي بكارثة. فالملك (دون بدرو) استبدت به الغيرة من أخيه (دون أنرك) العاشق الرسمي (لدونا چوانا)، ومن جهة أخرى فإن وصيفة

جوانا (دونا إينيس) كانت تحب دون أريك وتحاول جاهدة أن تحصل عليه لنفسها. وتهدد هذه الحركة بغضب الملك وصدور المراسيم بالنفي والقتل. لكن تختم القصة بحيلة تقليدية إلى حد ما ، فيتزوج أريك وجوانا بينما يتخلى الملك عن غيرة ، ويقبل ما حدث .

« إن ما حدث ليس له علاج ، لذا فقد غفرت له ، ووافقت على زواجهما . »

ولا يكاد يكون في هذا شيء قيم من حيث حركة القصة المسرحية لكن التشيلية هنا أيضاً تستمد حياتها من العلاقات الوثيقة المتداخلة للخلق البشرى ، التي تعرض في مختلف مشاهدنا ، فنجد من جهة خلجات الشك تساور عقل جوانا الآمنة حين توازن بين عاطفة دون أريك وبين الاستمتاع بأن تكون له ، ونجد من جهة أخرى غيرة ملتوية عند الملك الذي أغرى بمغازلة جوانا لمجرد علمه بأنها محبوبة أخيه . وهذه الملهة المحزنة ليس لها غير قيمة ذاتية قليلة ولكن حركتها تمضي في قوة ، وتنبض الحياة من خلف القناع غير المعبر ، ويمكن أن يقال مثل هذا عن مسرحيات مثل ( دسائس كلاورو ) Los embastes de Clauro عام ١٦٠٠ وفيها نجد ياجو النذل قد فشل تديره لتحطيم حياة زوجية ، ومسرحية ( باز فديريكو El halcon de Federico التي طبعت سنة ١٦٢٠ ) والتي أخذها عن قصة بوكاشيو وبني عليها الشاعر الإنجليزي تينسون موضوعه هن الباز . The Falcon

ومما له أهمية خاصة من تلك الملاحى المحزنة ( السكاستلفينيون والمنتاجيون ) Castelvines y Monteses عام ١٦٠٨ . وترجع أهميتها إلى



موضوعها ، وفي هذه الملهمة يعالج لوب قصة روميو وجوليت في مزيج غريب من النشوة الغنائية والمرح التهريجى . وتفتتح هذه المسرحية بحفلة الرقص التى يقابل فيها روزيلو مونتس Roselo Montés جوليا Julia لكن الموقف يتعمد لأن لجوليا محبا آخر هو ابن عمها أوتافيو وتعطى روزيلو علامة على حبها إياه ثم تميل فى حذر إلى سحب ما قالت له ثم تفرى فى تمنع وتردد بقبول بثه لغضبه وامتناعه :

روزيلو : لقد صرت لى وحدى أيها النجم المتلألئ .

فى السر إذا شئت : فتمة صداقة وثيقة

بينى وبين أخ مقدس وهو سيعيننا فيما أعلم

لكن إذا تخرج ضميره

وجدت حيلة لعلاج الموقف

جوليا : إن كلماتك تهز أعماق روى

روزيلو : ما سبب مخاوفك يا عزيزتى

جوليا : أكثر من ألف سبب

روزيلو : إنما هى مخاوف وهمية . فما يتم الزواج

حتى يقف كل تنافس وتموت كل كراهية

إن الحب يهيب بنا أن نسلك هذا الطريق السرى الأمين

الذى يحمى بيوتنا من البغضاء

وسيكرون حبنا إيدانا بالسلم الدائم



جوليا : أحرص على ألا تنسى عهداً من عهدك

روزيلو : أقسم على ذلك ، ولتخذني السماء

إذا أنا نسيت العهد

جوليا : لا تقسم ، فقد قرأت أن الله والناس

لا يصدقون الذين يسرعون بالإيمان

روزيلو : وماذا أقول أيتها الحلوة ؟

جوليا : قل إنى لبانة قلبك .

وبعد زواجهما السرى مباشرة تنشب معركة بين الأسرتين وفي خلالها يقتل (أوتافيو) بيد (روزيلو) فينفي هذا الأخير. ويسمع خلال رحلته إلى « فرارا » أن جوليا وعدت بزواج الكونت (باريس) — وكان الصحيح إنها حين اضطرها والدها إلى الموافقة ، وجدت دواءها الوحيد في جرعة أعدها لها الراهب . وكانت جوليا نفسها تحسبها سما قتالا ، ولكنها تفيق في القبر وتقابل فيه روزيلو ، ويتقدمان متسكرين إلى بيت أبيها ويشغلان فيه خادمين ، ولا يمضي وقت طويل حتى تنادي جوليا أباه من حجرة علوية وتحمله على الاعتقاد بأن الصوت الذي يسمعه هو صوت ملاك . وتحيطه بحقيقة الزواج . وكانت النتيجة أن روزيلو حين اكتشف أمره ، وكان هلي وشك أن يعدم لخروجه على أمر النفي ، يتشفع له والد حبيبته العجوز . وتكشف جوليا عن نفسها وينتهي كل شيء نهاية سعيدة .

ولعل الموضوع الأساسي (لروميو وجولييت) أدخل في باب الملهاة المحزنة الرومانسية منه في باب المأساة الخالصة ، وإلى هذا الحد يكون علاج

لوب للقصة أكثر انسجاما مع الحوادث من علاج شكسبير . لسكتنا حتى مع التسليم بذلك ندرك مدى ما ضحى به لوب من أجل حيك القصة والاستثارة المسرحية ، فقد خلعت مسرحيته من شيء يشبه الثثرة الساذجة للمربية ، كما خلعت من خيالات الشباب الرائعة . التي تتمثل في مركبتو الشهم النبيل ، فالكل هنا في مستوى واحد — مستوى المؤامرة والأحداث المثيرة .

ويدخل شيء أجدر بالتقدير في (زهرة أشيلية La estrella de Sevilla ١٦١٥) وإن وجب أن نذكر في دراسة هذه المسرحية أن الدراسة الحديثة تميل إلى أن تنكر نسبة هذه المسرحية إلى لوب. ويتعلق الموضوع الأساسي فيها بأعمال فارس إسباني صدع بأمر ملكه قتل رجلا لم يكن صديقه فحسب ، بل كان أيضا أخا الفتاة التي كان على وشك أن يتزوجها . ومع أن الملك حاول حمايته بعد ارتكاب القتل ، فإن القضاة رفضوا أن يتلاعب أحد بالقانون . وأخيرا لم ينج البطل من الموت إلا بعد أن اعترف سيده الملك بكل شيء . والعنصر الهام هنا هو عرض المشاهد الختامية للتمثيلية. فهي تعرض عالما ليس للمعاشية فيه غير مقام عبيد الملك ، وهم لا يفشون أسرار سيدهم ، حتى ولو أدى ذلك إلى نجاتهم من الموت . ولكن يتكشف وراء جدران القصر عالم آخر . فقد صار على الملك أن ينحن لقوة أكبر من قوته . قوة العدالة التي لا سبيل إلى العبث بها ، والتي تسمو على كل شيء .

وكان وجود هذا العالم يضفي قوة خاصة على بعض مسرحيات لوب ويمكننا أن نذكر من هذه المسرحيات الملك القاضى الأفضل ( El mayor alcalde el Rey ) طبعة عام ١٦٣٥ وبثر الأغنام Fuente Ovejuna نحو ١٦١٤ ويجدر بنا أن نفحص قصتي هاتين المسرحيتين فحفا دقيقا .

فالمسرحية الأولى تفتتح بمناجاة سانشو ( Sancho ) لنفسه بحبه العاطفي لالفيرا ( Elvira ) ابنة الفلاح نونو ( Nuno ) وفي مشهد فسكا هي تمتع يوافق نونو ، بشرط أن يعد سيده (دون تلو) بإعطائه منحة أو عملا دائما ، والجو كله عابق بالسرور الربني والمرح الرعوى ، ونرى في المشهد الثاني (دون تلو) وقد عاد لتوه من الصيد . إنه ينهم بالحياة فإذا سمع برجاء سانشو أعطاء في سرور هدية زواج تتكون من عشرين من الأبقار ومائة من الأغنام . لكنه حين شرف حفل الزفاف بحضوره أصيب بحب جارف لالفيرا ، فقام يعاونه المتعلق كاليو بمهاجمة بيت نونو واختطافها . ونرى في الفصل الثاني دون تلو يحاول إقناع الفتاة بأن تكون خليلته ويحضر سانشو ونونو للاستنجد بمروءته لكن خدمه يطردونها فلم يبق لهما غير طريق واحد ، هو أن يذهب سانشو إلى بلاط الملك ويلتمس عنده العدالة فيحصل منه في النهاية على أمر بإطلاق سراح (الفيرا) غير أن دون تلو يزدري هذا الأمر فيسمع الملك بذلك النبأ ويقرر أن يذهب شخصيا إلى غاليسيا :

الملك : إذا شك العالم كله فيمن أكون

فعليك أن تقول نبيلًا من قشطة

وتضع يدك على فمك هكذا

احترس والتفت إلى جيدا

فلا أراك بغير هذين الأصبعين على شفثيك

سانشو : انظر يا مولاي في قضية شرف فلاح متواضع

لا يمت إليك بهمة قريبة . فابعث بأحد القضاة أو

ابعث بقائد عادل إلى جاليسيا

لينفذ فيها أمرك

الملك : الملك أعظم قاض

وفي اللحظة التي كان فيها دون تالو يستعد لاجبار الفيرا على الخضوع لرغبته وصل الملك إلى بيت نونو فحيا في ترفق جمهور الفلاحين والعمال والرعاة ثم تقدم إلى قصر تالو ، وكشف عن شخصه وأمر بقتل تالو ، لكنه قرر أن يتزوج الفيرا أولا ، حتى تستطيع تلك المرأة الامينة أن تتزوج سانشو بياثة قدرها نصف أراضيه ودخله المسكس .

وإن تلك الروح العاطفية التي يتناول بها لوب الفلاحين لتتضح بصورة أجلى في مسرحية فونتي أوفيوننا Fuente Ovejuna وقد قام في هذه المسرحية دون أن يشعر - بابتكار صورة مسرحية قدرها فيها بعد أن تقرر بالتجارب التي عملت في مسرح الكادحين. ولا يكون بطل هذه المسرحية أساسا شخصا واحدا ، بل حشدا من الفلاحين. في قرية فونتي أوفيوننا Fuente Ovejuna وكان القائد فرمان جومزدى جومزمان ( Fernán Gomez de Guzmán ) رجلا خايغا مستهترا أراد اغواء لورنسيا (Laurencia) فهدده وخيب رجاء فروندوزو ( Frondoso ) الوضع الأصل فتار ثائر القائد ، وقبض على الشاب التعس ، وضرب أبا لورنسيا واختطففت الفتاة ، فاجتمع أهل القرية يتشاورون :

استبان : هل اجتمع مجلس البلدة

بارلدو : لست أرى شخصا واحدا

استبان : ما أشجعنا في وجه الخطر !

بارلدو : لقد أحيطت كل المزارع علما بما وقع .  
استبان : إن دروندوزو سجين في البرج ، وقد ساءت  
حال ابنتي لورنسيا بحيث لم يعد فيها أمل إلا أن  
يتداركها الله برحمته . ( يدخل جوان روجو ومعه  
رجل آخر )

جوان روجو : من ذا يردد شكواه هاليا حين يكون الخلاص في  
الصمت ! الصمت استخلفكم بالله . . . الصمت .  
منجو : لقد أتينا لنحضر الاجتماع .

استبان : يا فلاحى هذه القرية ، إن رجلا مسنا غرقت لحيته  
في دموعه يتسائل ما هي الطقوس ، ما هي احتفالات  
الدفن التي أعدناها نحن الفلاحين الفقراء المجتمعين  
هنا لبيوتنا التي اغتصب منها الشرف ؟ وإذا كانت الحياة  
هي الشرف فكيف نحيا إذا كان هذا الوحش لم يترك  
منا واحدا إلا أهانه ؟ تكلموا . هل منا أحد إلا أصيب  
بالجراح العميقة والإهانة المسمومة ؟ أحزنوا الآن ،  
نعم أبكوا ، إذا كان كل شيء قد ساء فكيف إذن  
تقولون إنه خير ؟ إن أمام الرجال عملا يجب  
أن يقوموا به .

ويميل الفلاحون إلى الحذر حين تدخل لورنسيا بشعرها الأشعث بعد  
أن اغتصبها القائد وفي حديث مثير تحفزهم إلى العمل .  
أقد لطم وجهي وتلطخ بالدم في هذا البلاط الأمين ، إن بعضكم آباء



ولبعضكم بنات فهل قلوبكم تلاشت في جنوبكم أيها الأذلة الجبناء ؟ إنكم  
خراف ! إن اسم بلدكم على معنى فونت أو فجونا ( بئر الخراف ) خراف  
والله خراف خراف . أعطوني حديداً لأن الحجر الأصم لا يستطيع  
أن يحرك شيئاً لا الصور ولا الأعمدة — وإن كانت من حجر الجسبار —  
إن الكائنات الحية الخرساء التي يعوزها قلب النمر لا تغلت سارق صفارها ،  
بل تمزق أوصاله قطعة قطعة وهي تتبعه إلى حافة البحر الهائج ، بينما هي تستدر  
رحمة من الأمواج الغاضبة .

لكنكم أرايب أيها الفلاحون .

قد كفرتم بأسبانيا .

إن زوجاتكم تبخترن أمامكم .

وفي أعقابهن الذكور !

فاطوا ما تنسجون في أحزمتكم .

وامتشقوا حسام الرجولة ،

لأنى أقسم بالله الحي ،

إن نساءكم يحرّون

على تمزيق أولئك المستبدين الخيفين

والتحدى السافر للخونة

فليكف بناتنا عن الغزل !

ولنجمع الأحجار ولا نخش شيئاً .

هل يستطيعون الابتسام أيها الرجال ؟

هل ستحاربون ؟

ويهاجم الجمهور القصر ، ويقتل القائد بيد استبان . ويفهم أهل القرية أن هذه الجريمة ستقابل بالتنكيل بهم . فيتذاكرون في مشهد بالغ الإمتاع ماذا يفعلون حين تأتي الشرطة ويتفق الجميع على أنهم مهما صب عليهم من تعذيب ، فسيؤكدون أن القائد إنما قتله الشعب جميعاً . وأن قائله هو قرية ( فوتي أوفجونا ) وبلى هذا مشهد آخر يصغى فيه فروندوزو ولورنشيا لاستجواب رفاقهم بينما قاضى الملك فى حجرة أخرى يطلبهم للاستجواب واحداً واحداً :

القاضى : ( من الداخل ) أيها الرجل العجوز لست أبغى غير الحق فتكلم !

فروندوزو : رجل عجوز يعذب ؟

لورنشيا : يا للبربرية !

استبان : ( من الداخل ) فكروا عنى الوثاق قليلاً —

القاضى : ( من الداخل ) فك عنه . من قتل فرناندو ؟

استبان : ( من الداخل ) فونت أوفجونا

لورنشيا : حسناً أبتاه — لك المديح والمجد !

فروندوزو : لقد واثته القوة والحمد لله

القاضى : ( من الداخل ) خذوا هذا الولد الذى هناك . تكلم

أيها الجرو فأنت تعلم من هو الرجل ؟ إنه لا يقول شيئاً .

اضغطوا عليه .

الصبي : ( من الداخل ) أيها القاضى إن القاتل هو فونت أوفجونا

القاضي : ( من الداخل ) أقسم بحياة الملك لأشنعنكم إلى آخر رجل ! من قتل القائد ؟

فروندوزو : إنهم يعذبون الطفل ، وهذه هي إجابته .

لورنشيا : إن في القرية شجاعة .

فروندوزو : فيها شجاعة ولها قلب .

القاضي : ( من الداخل ) اجلس المرأة في الكرسي . اعطها نصيبها .

لورنشيا : لا أستطيع الاحتمال .

القاضي : ( من الداخل ) أيها الفلاحون إذا أصررتهم على عنادكم ففي هذه الآلة موتكم ، إذن فاستعدوا ! من قتل القائد ؟

باسكوالا : ( من الداخل ) أيها القاضي لقد قتلتته فونت أوفجونا

القاضي : ( من الداخل ) لا تكن بكم رحمة

فروندوزو : لا أستطيع التفكير لقد خلا عقلي من كل شيء .

لورنشيا : يا فرندوزو ، لن يخبرهم باسكوالا بشيء .

فروندوزو : إن الأطفال أنفسهم في منتهى الهدوء .

القاضي : ( من الداخل ) إنهم يستمتعون بالتعذيب . . زدم . . زدم

باسكوالا : ( من الداخل ) يا إلهي الذي في السماء !

القاضي : ( من الداخل ) مرة ثانية أجيئني . هل هي صماء ؟

باسكوالا : ( من الداخل ) أقول فونت أوفجونا

القاضي : ( من الداخل ) امسكوا بهذا الصبي الذي خلع نصف ثيابه .

- لورنشيا : لا بد أنه منجوا مسكين منجوا  
فرندروزو : أنه لن يستطيع الصبر والكتمان  
منجوا : ( من الداخل ) أوه .. أوه ..  
القاضي : ( من الداخل ) فليدق  
منجوا : ( من الداخل ) أوه ..  
القاضي : ( من الداخل ) انخسوه عسى أن يتذكر  
منجوا : ( من الداخل ) أوه .. أوه ..  
القاضي : ( من الداخل ) من قتل القائد أيها العبد ؟  
منجوا : ( من الداخل ) أوه .. أوه .. إني لا أتذكر — نساخبركم .  
القاضي : ( من الداخل ) فكروا عن هذه اليد .  
فرندروزو : لقد قضى علينا  
القاضي : ( من الداخل ) فليربط من ظهره  
منجوا : ( من الداخل ) كلا سأبوح بكل شيء  
القاضي : ( من الداخل ) من قتله ؟  
منجوا : ( من الداخل ) أيها القاضي إن قاتله فونت أوفجونا .

إنه لا يكاد يوجد أي مشهد آخر في مسرح النهضة يفوق هذا  
في إدهاشه ، وإن دهشتنا لزداد حين نتذكر أنه لم يصدر عن إنجلترا التي  
كانت قد قويت فيها الروح الديمقراطية ، بل من إسبانيا الأرستقراطية  
المتكبرة .

ولم نكده نلتفت حتى الآن إلى مسرحية أخرى للوب اسمها ( زواج  
الراحة أو الجميلة التي أمىء اختيار زوجها ) *La bella mal casada* وقد  
طبعت ١٦٢١ . ويبدو أن هذه المسرحية جديدة بأن تذكر بين المسرحيات  
التي أشرنا إليها الآن لأنها فى الواقع أول عمل مسرحى وصل إلينا بعاليج  
موضوع الحب والمال بأسلوب يقرب من أسلوب المسرح الفرنسى  
فى القرن الثامن عشر ، وموضوع هذه المسرحية حديث لدرجة عجيبة .  
فقد اضطرت لوكرىسيا لفقرها وجشع أمها إلى أن تهجر ( دون جوان )  
الذى تحبه لتتزوج مليونيرا من ميلان ، ومات المليونير بعد سنوات قليلة  
وقد أوصى لها بثروته ، على شرط أن تتزوج ابن أخيه وهو شاب ضعيف  
مشوه الخالقة واستطاعت بفضل الظروف السعيدة وحدها أن تهرب من  
الزواج الثانى الذى كان خطبة أفدح من الزواج الاول ، وأن تنضم إلى  
الرجل الذى لم تفارق صورته عقلا طول هذه السنين ولا يكاد يوجد مثل  
هذه التمثيلية شاهدا من هذه الفترة على أصالة لوب المذهلة لقد كان بعض  
مشاهدها يمكن أن تكتسب عام ١٩٠٠ ويكاد يساويها فى هذا الإذهال  
التمثيلية الفلسفية ( الفلاح فى أرضه ) *El villano en su rincón* ليعت  
١٦١٧ . وقد وضعت حوادثها على أنها حدثت فى فرنسا المثالية . وكان بطلها  
فلاحا غنيا ( جوان لابرادور ) وكان على ولائه للملك يفخر بأنه ملك  
فى أرضيه . فإذا دعى إلى القصر كان من الواضح أنه لا يعتمد على الملك  
بل إن الملك هو الذى يعتمد عليه . وثمة مفاجأة أخرى فى مسرحية  
فتيات استوريا الشهيرات ( *Las famosas asturianas* ) طبعت عام ١٦٥٣  
وفىها يدور الحوار كله فى لهجة قديمة . وواضح أن الهدف من ذلك كان  
تحقيق نوع من الواقعية التاريخية .



ونجد بين تميلات لوب العديدة أعمالا كثيرة من نوع آخر. نجد ملاهى الحب والشهامة وهى مقالات خفيفة شائقة فى عرضها للنماذج البشرية . ومن أمثلة هذه ( كلب البستاني ) El perro del hortelano طبعت عام ١٦١٥ . وقصة هذه المسرحية مفتعلة ، رقيقة ، كريمة ، تعبت بالأشخاص كما يعبت اللاعب بكراته . فترى ( تيودورو ) السكرتير الوسيم لديانا كونتيسة بلفور ، وهو يغازل مارسيلا وانزلقت الكونتيسة إلى الحب عن طريق الغيرة كما يفعل كثير من رجال لوب ونسائه ، فاستموتها جاذبية الشاب وتظاهرت بأنها تعمد له مغازلة مارسيلا ثم حبست الفتاة فى حجرتها على زعم أن قصة غرامها قد اقتضحت للجمهور أكثر مما يليق فكان صراع فى صدرها بين الحب والشرف ولم يكن فى حل العقدة أى أثر لاصالة لوب إذ يدعى لوب لغريمه أنه ابن كونت وكان يعرف ، كما كانت ديانا تعرف ، أن هذا غير صحيح لكنها تترك الكذبة تمر لأن هذا يمهدها لزوجها فإذا اعتقد الآخرون أنه نبيل كان كل شيء على ما يرام . وبهذا نكون قد مضينا شوطا بعيدا فى الطريق إلى عالم ( بيراندلو Pirandello ) .

ولم تنجل براعة لوب فى أى مكان كما تجلت فى هذه المسرحية ولا يمكن أن يفوق شيء من الواجهة المسرحية مشهدها الافتتاحى : حجرة فى قصر الكونتيسة ، الوقت ليل ، يعبر تيودورو وترستان المسرح جريا :

تيودورو : أسرع يا ترستان . . فلتجر .

ترستان : من هناك ؟

تيودورو : لقد كشف أمرنا

ترستان : انزل فى سرعة

( ولا يكادان يختفيان حتى تظهر ديانا ) :

ديانا : قف أيها السيد ، قف ، أمثل هذه الوقاحة أمام بابي ؟ التفت .

قف أثبت استيقظوا يار جالي ، ألا يتحرك واحد في المنزل ؟

لقد رأيت شبحا حقيقيا لا أضغاث أحلام . ماذا — هل

نام القصر ؟

( يدخل فايو )

فايو : هل سيدتي تنادي ؟

ديانا : ما أشد برودك وما أشد حماسي ، اجرأيها اللاحق واثني .

باسم النذل الذي مر بيابي هذه اللحظة .

فايو : لست أرى أي نذل ياسيدي .

ديانا : أمض حالا . بسرعة . .

فايو : لقد مضيت ،

ديانا : اسمه أو حياتك .

فايو : ما هذا العالم الشرير ؟ . . . وابؤساه !

( يخرج . وتدخل أوتافيو القهرمانه )

أوتافيو : لقد سمعت صوتك . لكن لم أصدق أن سيدتي تنادي في

مثل هذه الساعة في صوت مرتفع .

ديانا : أنت يا بقية ضوء خافت يكاد ينطفئ ، في أية ساعة تسلمت .

إلى فراشك ؟ إنك تنمضين خفيفة من فراش وثير ، إن

بدارى رجالا يجعلون ساعات الظلام رهبة مخيفة ، حتى أمام  
باب غرقى . فهل هذه الوقاحة تليق يا أوتافيو ، وحين أنادى  
بأعلى صوتى بدور النعاس برأسك .

أوتافيو : لقد سمعت صوتك لكنى لم أصدق أن سيدتى فى هذه  
الساعة تنادى بهذا الصوت المرتفع .

ديانا : كلا لم أناد عد إلى فراشك لتعلم ! لتسترح !

وكثيراً ما تتكرر فى ملاهى لوب المقابلة بين الحقيقة والخيال وبين  
المعتقد والواقع فدشاقة فى مسرحية ( جزاء القول الحسن El premio del  
bien hablar سنة ١٦٢٥ يستولى عليهم جملة من الشكوك والمزاعم وتتصارع  
النظرة التقليدية مع العاطفة الصادقة فى الملهة المرححة ( غرائب بليزا  
Las bazarrias de Belia سنة ١٦٣٤ ) وفيها نجد البطة بليزا قد وهبت خيالاً  
زاخراً واستقللاً روحياً فكسبت حب دون جوان كريدونا من منافستها  
لوسندا Lucinda بل نجد أيضاً — كما نجد فى بيراندلوا — ذلك التباين بين العقل  
والجنون . وفى مسرحية (إن لها طريقاً La loba para los otros discreta  
para si ١٦٣٠ ) نجد ديانا ذكية تتظاهر بالسذاجة لتحقيق أغراضها  
بينما فى مسرحية (طبقات المجانين Los locos de Valencia ١٦٠٠ ) نجد مجانين  
حقيقيين ، ومجانين متصنعين وبعض الناس الذين يعتبرون فى عداد المجانين .

وتسيطر موضوعات الحب على هذه التمثيليات . ومن الطريف أن التقاليد  
الخلقية التى هى أساس كثير من المآسئ الإسبانية حورت لتصير أساساً  
للدرج . فالغيرة صارت مثاراً للضحك . والنساء يسرفن فى المغامرات

إلى حدّ كان يكفي في المسرحيات الأخرى لتبرير نبذهن أو قتلهم. ففي مسرحية نزوات بليزا ( Los melindres de Belisa ) عام ١٦١٧ ( التي تعرف أيضا بالسيدة الزقة La doma melindrosa ) نجد عاشقين يعملان خادمين في أحد المنازل ويحدثان كثيرا من الاضطراب . وفي مسرحية ( ليت النساء لا يرين Si no vieran los majeros ) عام ١٦٣١ نجد أن عاشقا يضطر إلى الاعتراف بأنه أقل اهتماما بالشرف منه بحب معشوقته . وفي ( الاستحالة العظمى El mayor imposible ) عام ١٦١٥ يشير عنوان التمثيلية إلى ما يتضح أنه منتهى حماقة - وهو الاعتقاد بأن أية قوة في الأرض تستطيع الحيلولة بين المرأة والرجل إذا أحبه قلبها .

ويعزف لوب على هذه الموضوعات أنغاما مختلفة ، وهو يذهلنا باستمرار بإدخال فكرة غير منتظمة أو تغيير مفاجيء في سير ما يبدو أنه موقف تقليدي . وفي كوميديات أخرى مثل ( صلب مدريد El acero de madrid ) كتبت سنة ١٦٠٣ نجد بطلات تسيطر عليهن الرقيات العاذلات يحدن الوسائل لمقابلة عشاقهن . وفي هذه التمثيلية بالذات نجد بليزا وقد فتتها ليزاندرو تهرب من قبضة تيودورا بأن تجعل خادم ليزاندرو بالتران يمثل دور الطبيب ويصف دواء لها الإقامة في مدريد حيث يكون عليها تعاظم دواء يتكون من ماء مشبع بالحديد . وأن تمشي كثيرا في المدينة ، وحينئذ تسنح لها فرصة لقاء حبيبها . ومسرحية ( الحب دون معرفة من المحبوب Amar sin saber a quién ) ( ١٦٣٠ ) بقصتها المعقدة عن دون جوان وليوناردو تمثل بوضوح مهارة لوب في تشكيل مؤامرة المسرحية . وشخصية فينيزا في مسرحية العاشقة الذكية ( La discreta enamorada سنة ١٦١٨ ) تضيف إلى النوع نفسه من المؤامرة رسم الشخصيات بينما البطالة التي تحمل الاسم نفسه وإن اختلفت عن

هذه البطالة كل الاختلاف (في مسرحية طعم فنيرا El anzuela de Fenira ١٦٧١) نجد أن لوب كان يستطيع رسم الرجال والنساء رسم الفنان القادر كلما أراد ذلك .

وفي وسط هذه الأعمال المرححة المصطنعة تواجهنا على حين فجأة تلك التمثيلية العجيبة دوروتيا La Dorotea ١٦٣٢) وقد اشتملت على كثير من حياة لوب وفيها يسبق موسيه Musset الفرنسي في تمثيله الرقيق لحركات القلب البشرى التى لا يمكن التكهن بها وهى تتناول قصة دوروتيا المرأة المتزوجة التى تحب الشاعر فرناندو ولكنها خائنة لعشيقها وزوجها على السواء — وقصة الشاعر الوامق الذى يحاول الفرار من حبه بالفرار إلى مدينة أخرى ثم بالانضمام إلى اسطول الأرمادا فى غزوته الانجلترا — وتكشف هذه القصة عن قوة ملاحظة نفسية وشفافية روحية لا يكاد يكون لها نظير فى عصره .

ومن الصعب أن نصل إلى حكم نهائى على أعماله، فلا شك أنه مسرحى مذهل فى ابتكاره وفى عمقه فهو يوضح أمامنا عالما متنوعا زاخرا بمختلف الألوان لكن به عيوب كثيرة . ولا يستطيع كاتب أن يكثر إكثاره ثم يأمل أن يبلغ عمله ذلك الكمال النهائى الذى تبلغه العبقرية فى أسنى مظاهرها . فكثيرا جداً ما نرى فى قصصه تعجلا فى رسم الموضوع ومشاهد توحى لنا بما كان يبلغه لو انفسح وقته لإكمال الخطوط والشخصيات .

ولعل هذا كان السبب فى أن مسرحياته كانت سيئة الحظ بشكل خاص خارج أسبانيا فقلما كانت تمثل ولم يشأ المسرح الباريسى عرض مسرحياته كما هى وإن كان (روترو) و(موليير) مدينتين بالكثير لكتاباته . أما المسرح



الانجليزى فلم يكده يعرفه . لكن هنالك فى انجلترا أيضاً تترامى مشاهدته من خلال مسرحيات لا عدد لها منذ عهد ( فلتشر ) . لقد كان الناس يجدون عند شكسبير التناغم بين الموضوع والتصور والتنفيذ أما عند لوب فهم يشعرون بالعجب من قوة الأصالة يشوبها السخف على طريقة تناوله لمادته المسرحية .

على أن الفرصة تسنح له الآن لاستعادة مكانته بعد سنوات طويلة لقي فيها إهمال الجمهور فى الخارج . فلقد كشف البحث الحديث من جديد عن التنوع الفريد فى عمله وأن مسرحياته ( مثل فونى أوفجونا ) التى ظلت مجهولة لغير قليل من المتخصصين ترجمت الآن وعرضت فى صورها الأصلية ولم يترجم من تمثيلياته إلى الإنجليزية إلا أقل القليل لكن السبيل إليه قد فتح . ومن الممكن أن تجعله السنوات القادمة أكثر شهرة مما كان عليه حتى الآن — فقد كان اسماً يقرن بأعمال مجهولة .

---

## كلدرون

كان خليفته المباشر (بدور كلدرون دلا باركا Pedro Calderon de la Parea أوفر منه حظا لأن مركزه في القصر أمدّه بالأمان من الفقر، ولأنه لم يكن مضطرا إلى الإسراف في التجديد كما اضطر سلفه . ولم يحاول منافسة سلفه في خصوبة الخيال فكان لديه متسع من الوقت لصقل أعماله وتجديدها . ومع ذلك كان إنتاجه من التمثيليات أكثر من إنتاج معظم المؤلفين المسرحيين ففي سنة ١٦٨٠ كان قد ألف (١١١) مسرحية و (٧٠) مسرحية دينية ، وعددًا لا بأس به من كتابات أخرى للمسرح .

و حين ننتقل من مسرح لوبي إلى مسرحه يكون أول ما يلفت نظرنا ارتفاع في مستوى النغم والجود وقلة في التناقضية لقد كان لوب يصور نظام السلوك الذي كان يسيطر على اسبانيا في تلك الحقب ، لكنه كان محفوفًا بأنسام طبيعية بحيث ينقل أنسام الطبيعة إلى داخل القصور . أما في كلدرون فنحن وسط مواصفات ومراسم فلقد صيغت طبيعته في قوالب التقاليد . فنشعر أنه يتجه نحو عليّة القوم ، أكثر مما يتجه نحو الجمهور العام . وكان من نتيجة ذلك أننا وإن كنا من غير شك نشعر معه أننا في حضرة فنان أكثر صقلا من لوبي ، فإننا نفتقد في كتابته وهج الحيوية الذي يطالعنا في قراءة تمثيليات لوبي . ورغم تحمس الرومانسيين لكتاباته وهو تحمس في غير موضعه ، نرى أنه أقل عبقرية من لوبي . لقد قيل أن « لوبي دى فيجا » قد جسّد عبقريته ، أما كلدرون فقد عبر عن عبقرية جيل - ولعل الحق هو أن نحسّر في هذه العبارة فنقول : لقد عبر كلدرون عن عبقرية أمة في

عصر بذاته من عصور تطورها بينما نرى في أعمال لوب الإنسانية العامة الخالدة غير المتغيرة، تطل من وراء الأقنعة المعاصرة لأشخاصه.

ويتمثل هذا الاختلاف بين الرجلين في أننا نرى تمثيلات لوب تعتمد في أساسها على موضوع الحب، بينما مسرحيات كلدرون كثيراً ما تخص بعنايتها مفهوماً خاصاً محدداً للشرف. فالأول يحظى باستجابة عالمية أما الآخر فاعتمد كل الاعتماد على التقاليد الاجتماعية السائدة في أيامه.

فإذا تحدث فلاحو ( لوب ) في ( فونتي أوجونا ) عن الشرف كانت كلماتهم في لغة الرجال وإذا تحدث أشخاص كلدرون عن الشرف خلتهم يتحدثون باللهجة القسطالية<sup>(١)</sup> الضيقة.

ومع ذلك فعلينا أن نقارن بين حظي هذين الكاتبين. لقد حظى كلدرون بشهرة عالمية بينما لم يكد لوب يعرف خارج إسبانيا، ولعلنا نستطيع أن نستخلص درساً من هذا. فلقد كان لوب ثورة متاججة، قوياً نافذ النظر، قوى الملاحظة، لكنه كان مهملاً في كتابته، وكان هذا الإهمال هو الحاجز الذي حال بينه وبين أن يحظى بكامل التقدير من الناس. لقد كان المسرح بحاجة إلى الصفات التي أمد بها، لكنه لا يستطيع العيش على هذه الصفات دون سواها فطبيعته التقليدية تستلزم دائماً الإحكام والعناية بالصورة ولو كان شكسبير من الإهمال بالدرجة التي حسبها الناس لما بقي له إعجابنا العظيم. لقد فشل لوب لأن ( صورته ) كانت بها عيوب. بينما قامت شهرة كلدرون على مهارة الصانع الخاذق فإنه على ضعفه في الفهم السريع للقيم المسرحية،

---

(١) مقاطعة في إسبانيا.

ذلك الفهم الذى يميز تمثيلات لوب كلها استطاع بحسه بالشكل والتوازن وعاطفيته الرقيقة أن يخفى عيوباً ظلت ظاهرة في زميله . وثمة فرق آخر بين السكاتيين فلقد كان كل منهما شديد العناية بالقصة التى يرويها، لكن الأول اقتنع في معظم الأحوال بالخطوة والأشخاص، أما كلدرون فقد أدخل ما يمكن أن يسمى بالنعمة الفلسفية . وحيثما اعتمد المسرح على القصة والأشخاص فلا سبيل له إلى بلوغ العظمة . وإنما يبلغ الكاتب أوجه إذا أضيت تلك العناصر بضوء الفكر والتبصرة .

وتجلت الصفة الفلسفية في كلدرون في نجاح تمثيلاته الدينية ( autos ) وكانت نوعاً متميزاً من المسرحيات التى ازدهرت في إسبانيا ووجدت في كلدرون كاتبها الأعظم . وإذا كانت التسمية التى اتخذتها هذه المسرحية الإسبانية تدل على معان واسعة إلا أنها عند هذا المؤلف لها معنى خاص هو التمثيلات المقدسة autos sacramentales في الاحتفال بيوم جسد المسيح وذكرى الكأس المباركة . وكانت هذه التمثيلات رمزية وكان أبطالها معاني مجردة كما كانت شخصيات المسرحيات الأخلاقية .

وكانت تمثل في الاحتفالات الدينية . وقد كتب أحد الهولنديين وكان قد زار مدريد سنة ١٦٥٤ وصفاً تفصيلاً لطريقة إخراج هذه التمثيلات جاء به أن الاحتفال كان يبدأ بعرض كبير ، وكان يصاحب الموكب في تجواله بالشوارع الملك وأشرافه وأفراد الشعب وتماثيل عجيبة للمعالجة في شتى الملابس ، وكان التمثيل يبدأ بعد فترة ، وكان المتفرجون الممتازون يجلسون في شرفات ويقف غيرهم على الأرض .

وخير سبيل للحصول على فكرة عن طريقة إخراج هذه المسرحيات أن نقرأ



وصف جورج تكنور ( George Ticknor ) لأورفيوس المقدس  
( El divino Orfeo ) عام ١٦٦٣ .

يبدأ العرض بدخول عربة سوداء ضخمة على شكل قارب، تجرى على طول  
الشارع نحو المسرح الذي ستمثل عليه التمثيلية . وفيها أمير الظلام ، الذي  
يظهر كقرصان و داحس ، يدير سكان القارب والمفروض أن كليهما يبحر  
خلال جزء من جانب القوضى Chaos ، ويسمعان على البعد موسيقى جميلة  
صاعدة من عربة أخرى تتقدم من الحى الذى يواجهها فى صورة كرة سماوية  
تغطيها علامات الكواكب والأبراج، ويحتوى أورفيوس الذى يرمز إلى خالق  
كل شىء . وبلى هذا عربة أخرى تمثل الكرة الأرضية وفيها الأيام السبعة  
للأسبوع والطبيعة البشرية - كل من فيها نيام . وتفتح هذه العربات حتى يستطيع  
من بداخلها من الأشخاص أن يظهروا على المسرح ثم ينسحبوا ثانية كأنما  
وراء المناظر وفق مشيئتهم . وكانت الآلات نفسها فى هذا العرض  
( كما فى كل التمثيلات الأخرى ) تمثل جزءاً هاماً من تنظيم الاستعراض .

وعند وصولهم يأخذ أورفيوس المقدس بمصاحبة الشعر الغنائى والموسيقى  
فى صنع الخليقة ، وكان دائماً يستخدم لغة مقتبسة من الكتاب المقدس ،  
وفى اللحظة المناسبة يتقدم ، فيقدم كل يوم نفسه وقد أفاق من سباته القديم ،  
واكتسى رموزاً تدل على طبيعة العمل الذى تم .

وتدعى بعد ذلك على هذه الطريقة «الطبيعة الإنسانية» فتبدو فى صورة  
امرأة جميلة ، وتمثل شخصية «يوربيديس» فى القصة الخرافية . وتسكن  
معها شخصية تمثل «اللذة» فى الفردوس . وهى فى غمرة من السعادة تنشد  
دعاء مقتبساً من المزمور السادس والثلاثين بعد المائة ، تمجده به خالقها .



ويتلو هذا ، منظر الإغراء ، فالخروج من الجنة ، وتحتفي إثر ذلك أيام  
النعم واحدة إثر الأخرى ، وكانت هي الأيام التي لازمت الطبيعة الإنسانية ،  
من قبل على الدوام ، وكانت تنثر السعادة في طريقها ، وهي الآن  
تركها لتواجه نتائج محنها وآثامها . وتفيض نفس الطبيعة الإنسانية ،  
بالندم ، وتحاول التخلص من آثار آثامها ، ويحملها قارب فوق نهر  
( السلوان ) إلى ملكة ( أمير الظلام ) ، الذي كان دائب السعى مع زميله  
( الحسد ) منذ ظهرا على المنصة أول مرة ، ليفوزا بلذة النصر . ولكن  
نصرهما قصير الأجل ، إذ يظهر ( أورفيوس ) المقدس على المنصة ، وهو  
يقوم بتمثيل شخصية ( مخلصنا ) بعض الوقت ، وهو يبكي عند منظر الخروج  
من الجنة ، ويتلو نشيد المحبة والحزن يصحبه العزف على القيثارة التي اتخذت  
سمة الصليب إلى حد ما . ثم يعقد العزم وهو في أوج سلطانه على أن يندفع مقتحماً  
بلاد الظلام ، وتصف حوله الرعود والزلازل ، ولكنه يجتاز ما يقف  
في سبيله من عقبات ، وينقذ الطبيعة الإنسانية من العقاب ويركبها مع أيام  
الأسبوع السبعة التي أنقذت معها ، ويضعها فوق مركبة رابعة مصورة  
على هيئة سفينة مزينة بالصور لتمثل الكنيسة المسيحية ، والسر المقدس ،  
ويندفع هذا المركب الفخم في طريقه ، وينتهي العرض بصياح  
الممثلين في المسرحية ، وقد تجاوب مع صياحهم صياح المتفرجين الذين  
خروا ركعاً ، وهم يدعون للمركب الطيب بالسلامة ويتمنون لها رحلة  
طيبة ، ووصولاً سعيداً إلى المرفأ الذي تقصده .

ويمكننا أن نقارن بين هذه التمثيلية السابقة وتمثيلية ( مسرح  
الدنيا العظيم ١٦٤٥ El Grand teatro del mundo ) ، وتبدو فيها طائفة  
المؤلف ( وهو الخالق سبحانه ) وقد ارتدى رداء نخبها تتلأأ به النجوم :

ويخاطب الدنيا التي خلقها ، ويستدعي ممثلي البشر ، الغني والفقير ، والملك والعبد ، والجميل والعالم . وتعرض بعض الشخصيات على ما قدر لها من أدوار ، ولكن المؤلف يبطل شكواها ، بل يكلف هؤلاء الممثلين بأداء أدوارهم بلا تدريب عليها ، وبدون أن يلدوا بالمواعيد الدقيقة لدخولهم وخروجهم ، ولكنهم يجدون الثياب والامتعة الملائمة لهم قد أعدت ، ثم تتلو ( الدنيا ) ما يشبه المقدمة فتقول :

ما دام المسرح قد أعد

وتهيأت فرقته المتنوعة

فإني أرى فيه ملكا قد بدا

له ملك تراه طولا وعرضا

وغادة زهت حسنا

فهرت النفوس حسا فحسا

علية الناس بأروع الترحاب يقابلون

والمرجون والمتسولون عارون

والناسكون في الأديرة الهادئة

الجميع قد هيثروا لهذه الغاية

بحيث تبدو الشخصوس الذين يمثلون

في هذه الملهاة

وقد هيات لها — أنا المنصة — ،

في أليق ثياب وزينة ،

في أروع الثياب أو في الأسما

فانظر المشهد البالغ الأبهة

المؤلف سبحانه إذ يمثل

لك أيها البشر الفاني

فكشف سر الدنيا الدائرة

فما سوف يحدث فهي مسرحه

وتنشق كرتان في وقت واحد ، الأولى عليها عرش المؤلف ( الخالق ) ،  
والأخرى عليها ( المنصة ) ، وبدأت في نهاية كل منهما أبواب رسمت  
عليها صور تقريبية للمهد والاحد . ثم يحتل ( الخالق ) مكانه ، ويتخذ ( ميزان  
العدالة ) أهبطه ليقوم بدور الملحن ، ثم تمثل مسرحية دينية أخلاقية  
( morality ) . وعندما تتوالى عبارات الشخصيات ، يقوم ( ميزان العدالة )  
بدور المنظم لها ، وتنفض الصلة بين ( الجمال ) و ( البصيرة ) ، ثم يشكو  
( السائل ) سوء حاله ، بينما يزهو عليه ( الغنى ) قائلا له :

الغنى : كيف أباهى بثروتي على خير الوجوه  
خير ما في ثروتي كلها ؟

السائل : وبؤسى ؟ كيف أتحملة  
على خير الوجوه ؟

قانون الرحمة : بعمل الخير ، فالتة هو الله سبحانه .

الغنى : كم يسبب لى هـسذا الصوت من ملل .

المائل : كم يسبب لى هذا الصوت من عزاء .

ويسأل الملك قائلاً : ماذا أريد من هذه الدنيا ؟ ويرد عليه قانون الرحمة  
قائلاً العمل الطيب ، فلتعمل الخير لأن الله هو الله .

وهكذا يقومون بأداء أدوارهم بينما يدعى كل منهم إلى باب الموت ،  
الواحد بعد الآخر ، حتى تخلو المنصة في النهاية ، إلا من شخصية ( الدنيا )  
التي تطلب من كل ممثل أن يسلم عدته التي استعارها للتمثيل . فينزع عن الملك  
تاجه وثيابه الثمينة ويقف في حال سيئة ؛ إذ عليهم جميعاً أن يغادروا الدنيا  
عراة ، كما دخلوها عراة ، وينزع عن ( الجمال ) فتنه ، ويؤخذ من ( العامل )  
معوله ويتخذ الممثلون أهبتهم جميعاً لينتقلوا إلى وليمة فاخرة بعد ذلك .

البصيرة . لقد تساوينا الآن جميعاً

بعد أن خلعنا أرديتنا

إذا اختفى في هذا الكفن الحقيقى

كل ما ميزنا من فوارق .

الغنى : أتسير قبلى أيها الوغد ؟

العامل : دع عنك ما تتوهم من عظمة حمقاء .

فلست بعد الموت سوى ظل

بعد أن كنت فى الماضى شمساً

الغنى : إن ما أنتظر من لقاء المؤلف  
ليشير في رهبة غريبة

السائل : يا مؤلف الأرض والسماء .  
إن جميع رجال فرقتك الممثلين  
الذين مثلوا هذه الملهمة المختصرة  
عن حياة البشر من قبل ، لازالوا  
يذكرون هذه الوليمة الكريمة  
فمر الستار أن ترفع  
واكشف الحجب عن عرشك المجيد .

وتتصل بهذه النماذج اتصالاً وثيقاً ، مسرحيات كالديرون الدينية ،  
وتدور معظمها حول معجزات القديسين ، ومنها مسرحية ( ولاء الصليب  
١٦٣٣ La devocion de la cruz ) وهي تصور خلاص مذنب لأنه  
عبد ما كان على هيئة صليب ، ومنها أيضاً مسرحية ( مطهر القديس باتريك  
١٦٣٥ El purgatorio de San Patricio ) التي ينال مذنب فيها مرتبة  
الخلاص وبصير وسيلة تهدي بلاطاً وثنيا للدين المسيحي ، ومنها أيضاً  
مسرحية ( عاشق السماء ١٦٣٦ Los dos amantes del cielo ) ويصور  
موضوعها الصراع بين الوثنية والعقيدة المسيحية ، وهي مليئة بروح الشعر ،  
ومنها أيضاً مسرحية ( ساحر يصنع المعجائب ١٦٣٧ El magico prodigioso ) ،  
وقد فاقنا سابقتهما في الذبوع بعد أن ترجم الشاعر ( شيلي Shelley ) عدداً  
كبيراً من مناظرها . وتدور حوادثها حول حياة ( القديس سيبريان



( St Cyprian ) الذى يبدو فى المنظر الأول وهو لا يزال وثنياً يبحث عن الحقيقة العلوية ، ثم يلجأ إلى العزلة ليتأمل ، بينما :  
تكون انطاكية فى احتفال وغناء  
إذ تسكر من معبداً شاعخاً للإله ( جوبتر ) العظيم  
وتحمل تمثالة فى احتفاء  
إلى حرمة الجديد

وبينما هو فى تأملاته ، يقبل الشيطان الذى تنكر فى صورة أحد أفراد البلاط مدعياً أنه ضل طريقه فى الغابة ، ويبدى رغبة فى مناظرة ( سيريان ) فى أى موضوع يختاره ، ثم تبدأ بينهما المناقشة حول طبيعة الله وصنعتة الأولى ، ويتغلب ( سيريان ) على خصمه فى هذه المناظرة فيرسم الشيطان حيلة أخرى ، ذاك أن ( فلورو Floro ) و ( ليليو Lelio ) يتهيآن للمبارزة بسبب فتاة فقيرة إلا أنها جميلة وهى جوستينا Justina على أنهما يمتنعان عن القتال حين يقبل سيريان أن يكون حكما بينهما ويبدأ يزور ( جوستينا ) ، فيقع الحال فى هواها ويعود مضطرب البال ويأوى إلى شاطئ البحر فى مكان منعزل ويأتيه الشيطان ويقف فى مواجهته مرة أخرى ، وقد تنكر فى صورة جديدة : صورة ملاح غرقت سفينته .

دامون : من أنت ، يامن ألفت بي الأقدار تحت قدميه ؟  
سيريان : رجل هزته الرحمة

كيف يخفف من بطش هذه الأقدار ؟

دامون : كلا إن هذا حال .

فلن تجد أحزاني الدائمة عزاء

سيريان : ولم لا ؟

دامون : لأن سعادتي أدبرت

ولا زلت أندب ما لم يعد له وجود  
من أمور كانت عطف الاشتفاء والذكرى ،

فلم تعد حياتي حياة

سيبريان : الآن وقد هدأت

سورة هذه العاصفة العاتية ،

وعاد للسماء البلورية هدوؤها سريعاً ،

فلم تكسدره ريح ،

وكأنما غضبة السماء قد بعثت

لتغلب هذه السفينة على أمرها ، فأخبرني

من أنت ؟ ومن أين أنت ؟

دامون : لقد تكلف بجيتي إلى هذا المكان

أكثر مما ترى أو أستطيع أن أسرده عليك

إن أقل مصائبي غرق هذه السفينة ، هل أنت مصغ إلى ؟

سيبريان : تحدث .

دامون : مادمت راغباً في ذلك ، فساكشف

لك عما تكتمه نفسي ، أنا في باطني

عالم من سعادة وشقاء ،

وهذا ما فقدت وما سوف أندب للأبد

لقد ، كنت رفيع القدر عظيم الشأن

في خصالي ، إني أنتمى إلى سلالة جد عريقة ،

وكانت عبقرتي تخرق العالم تحت قدمي بنظرة ،

وقد بلغت مكاني عن جدارة عظيمة .  
إذا كسبت ثقة ملك . بل ملك الملوك  
الذي يرتجف أمامه كل جبار ، لما له من طاعة مهية ،  
وفي قصره العالي الذي ظلمته ألمع الالآلى  
من النور الحى ، سم الالآلى إذا شئت نجوم السماء ،  
جعلنى مستشارآله ، ولكن تكريمه السامى  
نفث فى الغرور والحسد ، فقامت فشرعت فى منافسته  
منافسة خطيرة ، لأعلى عرشه ،  
وأطأ بقدمى عروش رعاياه الآخرين من ملوك ،  
والآن وقد لقيت جزائى ، اعلم  
أية هوة سحيقة يتردى فيها الطامع ، وأى جنون  
مطبق دفعنى إلى هذه المحاولة ، بل أى جنون أقوى  
من ندم على أمر لا ينفع فيه الندم  
لذا آثرت هذا الخراب ، مع الفخر بأن لا أفهر  
على معرة الصالح مع ذلك الحاكم وذلة التسليم إليه .  
لست الآن وحدى ، ولن أكون وحدى ،  
كان لى أمل فى الماضى ، وقد يكون لى أمل من بعد .  
فلقد أقامنى ونادى بى كثيرون ممن كانوا أتباعآله ،  
سيدا عليهم ومليكا ، ولا زال ملك يمينى  
كثيرون ، وربما انضم إلى كثيرون غيرهم ،  
وهكذا غلبت ، ولكنى لازلت فى الواقع منتصرا ،  
وقد هجرت قاعدة سلطانه ، وأنا أرسل من عيني  
بوارق السموم ، ودوت فى السماء كلماتى

بينما يصدر الرعد القاصف من كلماتى وهى تعان الانتقام  
فتنهز جوانب السماء كما تعلن لى  
واستنزلت الخراب والموت والعار على عباده الساجدين ،  
ثم أبحرت فى هذا الجرم الأرضى الجبار  
كقراصن كامن فى رمالها الخفية ،  
كوشق رابض يترصد بين كهوفها ،  
وشقوق سواحلها ، ولقد تجولت  
فى آفاق هذه البرية المترامية ،  
فى هذه السفينة الهائلة ، التى تحطم هيكلمها الآن ،  
بدفعات ربيع خفيفة لا ترى ،  
فجعلها البحر حطاما لم يخلف أثرا .  
وبدأت التمس الجبل ، وأبحث فى غابة ،  
عن رجل ، يجب أن أرغمه على أن يحتفظ  
بعهدى لى - لذا جئت متدثرا ،  
بعاصفة ، وإن جبروتى لقادر أن  
يُسخر ربيع الغاب ويوجهها ،  
ولكنى ككفكت من شدتها لأمور أخرى ،  
وصارت رحية مثل (فائون) .

وبعد أن ثار فضول (سيبريان) يحالف (سيبريان) هذا الساحر ، الذى  
بدأ يعذب نفس (جوستينا) المسكينة بالتفكير فى الحب . ولكنها كانت

مسيحية تقية ، ظلت صامدة ، رغم تأثير هواها في فؤادها . وفي النهاية . وبعد عدة محاولات ، تعود إليها وإلى ( سيريان ) طمأنينة النفس ، ويموتان شهيدين في سبيل الإيمان ، وبهذا تتم هزيمة ( دامون ) .

وتتحول فكرة طهارة النفس التي صورت في مسرحية ( الساحر صانع العجائب ) إلى فكرة تصور الشرف في كثير من مسرحياته الدنيوية . ولعل أول مثال يصور هذا الاتجاه مسرحية ( طبيب يداوى شرفه ١٦٣٥ El médico de su honra ) . وتدور هذه المسرحية حول سيدة تدعى (دونا منشيادى أكونا Dona Mencía de Acuña) زوجة (دون جوتيير ألفونسو دى سوليس Don Gutierre Alfonso de Solis) وكانت قبل أن تتزوج موضع هوى (دون إنريكو Don Enrique) أخى الملك . وقد زارها ذلك الأمير على كره منها ، وبدأت الشكوك القوية تساور زوجها ثم باغتها وهي تخط رسالة إلى (دون إنريكو) تطلب منه أن يكف عن مضايقتها ، ويغنى عليها من المفاجئة ، وعند ما يثوب إليها رشدها ، تقرأ عبارات زوجها على الورقة : « الحب يعبدك ، ولكن الشرف يفضلك ، ويحكم الشرف عليك بالموت ، ولكن الحب يرسل إليك هذا النذير : لم يعد لك من بقية عمرك غير ساعتين ، وأنت مسيحية ، فتهيء لنجاة روحك ، فن المحال أن تبقى حياتك لك . »

وتصبح السيدة منادية على خادمتها وقد استبد بها الرعب ، ولكن مامن عجيب . وتندفع صوب الباب ولكنه كان قد أوصد ، والمنافذ سدت ، وبعد ساعتين هاد زوجها بصحبه جراح معصوب العينين ، ويخاطبه قائلا : أقبل

انظر إلى هذه الغرفة !



ماذا ترى فيها ؟

الجراح : صورة

للموت شاحبة ، وجسد مسجى

مددا على فراش

وبجواره شمعة مضاءة ،

وأمامها صليب

ولكنى لا أستطيع أن أقول لمن هو ،

فعلى الوجه

غطاء من قماش

جوتير : عليك أن تهب هذا الجسد الحى

الذى تراه شيئا، هو الموت.

وهده بالقتل إن أبى ، فاضطر الجراح إلى إسالة دماء الزوجة حتى ماتت  
ثم قاده جوتير معصوب العين إلى منزله مرة أخرى . وتتلو هذا المنظر  
مناظر أخرى متتابعة تبعث على الدهشة . ثم يتعرف الجراح على المنزل الذى  
سيق إليه ، ويهرع إلى الملك ويفضى إليه بالحقيقة ؛ وأراد ( جوتير )  
أن يصون عرضه وشرفه ، وألا يعلم أحد سبب الجريمة ، فأعلن أن زوجته  
قد ماتت قضاء وقدر . ويأمره الملك مباشرة أن يتزوج سيدة كان فى الماضى  
قد وعد بها بالزواج وهى (دونا ليونور Dona Leonor) ولكن (جوتير)  
يشير إلى حقيقة ما حدث ، فيسأل الملك عما يفعل بعد زواجه الثانى إذا وجد  
(الدون إنريك) قد تسلسل إلى منزله فى الليل .

الملك : لا تستسلم للظن العابر

جوتير : وإذا وجدت وراء أغطية

فراشى خنجر ( الدون إنريك )

ولى العهد؟

الملك : تذكر أن آلاف الخدم فى هذا العالم

قد أفسد الذهب ضمائرهم

فهبنا استعد رشادك .

جوتير : كم مرة أفعل هذا؟

إنى أراه يحوم حول منزلى ذاته

ليلا ونهارا؟

الملك : تقدم إلى شاكيا

جوتير : وإذا عدت إلى منزلى

ووجدت خطابا خاصا ، يطلب من

ولى العهد ألا يعود مرة أخرى؟

الملك : لكل داء دواء

جوتير : ألمذا الأمر دواء؟

الملك : نعم يا جوتير .

جوتير : ماذا تقول يا مولاي؟

الملك : إن الدواء عندك .

جوتير : وما هو ؟

الملك : إسالة الدم

ويمنح ( جوتير ) يده إلى ( ليونور ) ، وينذرها بأنها يد مخصبة بالدم ،  
ولكنها لا تحفل ونقول :

ليونور : ليس لهذا الأمر شأن .

ولا يشير في الدهشة ولا الخوف .

جوتير : ألا فاذكري أنى طيب .

يداوى شرفه ، ولم أنس

براعى بعد .

ليونور : إذن فداو حياتي بها ،

إذا ما لاح نذير الخطر القاتل .

وبدل هذا المنظر الشعبي في المسرح الإسباني بوضوح على ما كان في  
النظم الاجتماعية التي أقام عليها ( كالدرون ) مناظره من بُعد عن غيرها من  
الاتجاهات العاطفية .

وتصور مسرحية مشامة عنوانها ( مصور لمعرتة ١٦٤٥ El pintor de su deshonra ) قصة خيالية غريبة ، مدارها شخصية ( سيرافينا Sirafina )  
التي تزوجت تلبية لأمر والدها من ( الدون جوان روكا Don Juan Roca ) ،  
ولكن قلبها معاق بهوى الفارو Alvaro الذي اعتقدت أنه مات . ولكن  
( الفارو ) يعود فجأة ، ويخطفها عنوة ، ثم يقتلها الزوج ، ويؤيده في فعله

أبو الزوجة وأبو العاشق (دون بيدرو Don Pedro) و(دون لويس Don Luis)  
وعند ما يرى الأمير وغيره من الشخصيات هذا المنظر المفجع، يتقدم (دون  
جوان روکا) بجرأة قائلا: —

جوان : صورة

صورها المصور لمعرتة بالدماء.

أنا (دون جوان روکا) . وإذا طلب

السيدان مني ثارا فليثارا

ماوسعهما من حياة واحدة. إن (الدون بيدرو)

الذى منحني هذه المخلوقة الجميلة عروسا،

أعيدها إليه جثة مخضبة بالدماء،

أما (الدون لويس) فهو يرى فلذة كبده

قد ذبحها رفيق روحه ! وأنت يامولاي

ربما انتظرت مني ، لقاء نعمك الجزيلة

صورة رسمت بأسلوب قبيح غير هذا الأسلوب

افعل بي ما شئت . ومن الرحمة

أن أضفنا إلى مملكة الفناء

لقد أنجزت ما كان يجب أن أنجزه، وحياتي

الآن أسوأ من العدم،

الأمير : امتط صهوة جوادك

وسابق الريح .

لويس : كلا يامولاي !

ومن يهرب ؟ لن يهرب منى على الأقل  
وشرفه كان عزيزا على كسرى ، بل ربما  
عاقبته لينال ثارا عادلا .  
ولو كان الثار من ابن وحيد  
بدرو : إني عاجز عن الكلام ،  
ولكننى أطأ على هذا الرأس الأشيب البائس  
لقضاء غير قضاء السيف ،  
وليكن قضاؤك العادل يمولى .

وهكذا صارت الغيرة ، والإيمان البالغ بالشرف ، أساس موضوعات  
(كالدرون) فى مؤلفاته وقد صور فى مسرحية ( أفطع مافى العالم الغيرة  
١٦٣٤ El mayor monstruo del mundo los colos ) صورة مخيفة وهى  
ما اعتزمه ( هيرود Herod ) من قتل زوجته ( مريمى Mariamne ) التى  
يهواها ، حتى لا تصير إلى غيره بعد وفاته ، ولا يقل موضوع مسرحية  
لكل ذنب خفى ثار خفى ١٦٣٥ A secreto agravio, secreta venganza  
عن المسرحية السابقة رعبا .

وتقابل ملاهى (كالدرون) الخيالية الممتعة وما تحتوى عليه من فكاهة  
مرحة ، تلك القطع السابقة مقابلة غريبة . وتصور ملاهىة الثائرة تحليلا  
هادئا للعواطف المعذبة . فيصور (الأمير الكسندر Prince Alexander) فى  
مسرحية (احتفظ بأسرارك لنفسك ١٦٢٤ Nadie fié su secreto) بشرح الأمير  
الكسندر لدون أرياس Don Arias كيف وقع فجأة فى غرام (دونا آنا  
Dona Anna) وقد رآها كثيرا من قبل ، ولكنه لم يشعر نحوها بماطفته إلا فى  
تلك اللحظة ويقول :



ألا تعلم  
أن كل ذرة في الكون  
تتحرك بدافع خاص من السماء ؟  
ربما أطربني اليوم  
ما كرهته بالأمس ، وقد أكره غدا  
ما يطربني اليوم .  
كل شيء يتغير ، هذا جوهر الدنيا  
وجوهرنا ، نحن الذين نحيا فيها .

وسرعان ما يتسع نطاق هذه الفلسفة الخاصة بالحب ، وتأتيه الأنباء  
بأن هذه السيدة قد خطبها سكرتيره ( سيزار ) فينفجر صائحا : ألا أيها  
الحظ العاثر .

هل يصيبني اليأس قبل الحسد ؟ أياس قبل الهوى ؟  
لو أن سيزار أحبها فحسب ، فربما بدالى  
أن أعفو عن خطبته ، بل لا بدت خطبته ،  
وامتنعت عن أن أخطبها ، أما أنها بدورها ( تحب ) ،  
فذلك يبعث نار النزال مندلعة في من جديد

ولكى يعذب ( سيزار ) يطلبه إلى مقابته في الوقت الذى تواعد فيه مع  
( آنا ) ، ثم يخبر أختا ( آنا ) أن أحدهما يريد أن يتزوج ( آنا ) ، ثم  
يشغل سيزار بأعماله ، وفي النهاية يأمره بأن يبلغ أخت الفتاة رسالة يطلب فيها  
إعداد العرس ، بحيث يتهاى للأمير أن يتزوج صاحبة وحينما تفض

الرسالة وتقرأ ، يكتشف القوم أريحيه الأمير ، الذى أعلن أن اسم العريس هو ( سيزار ) .

وتسكتف مثل هذه الروح مسرحية ( سرفى بضع كلمات El secreto avoces ) وما فيها من سيدات مرحات ، مثل (فلوريدا Florida) ، و ( دوقة بارما Duchess ef Parma ) و (لورا Laura ) و ( فلورا Flora ) و ( ليفيا Livia ) ، وما فيها من محاورات تفيض بالشعر البديع عن العاطفة ، وتبارى الشخصيات فيها فى وصف أحوال القلوب وتقدير كل حال ، أن 'تَحِبْ' و'تَحَبْ' وأن 'تَحِبْ ولا تَحَبْ' ، بطريقة تذكرنا بفواصل (هيوود Heywood) . وكذلك الحال فى مسرحية (احذر الماء الماى . Guàrdate del agua mansa ١٦٤٩) حيث تصور مناظر تزخر بالعاطفة السعيدة ، ولكنها عاطفة متضاربة ، وينتشر الدس المضحك الذى لا يخلو من إنذار بأوخم العواقب فى مسرحيته ( سيدتى قبل الجميع ١٦٣٦ Antes que todo es midama ) وكذلك فى المسرحية الساحرة ( المنديل والزهرة ١٦٣٢ La banda y la flor ) ، وفى المسرحية التى تناولها فى السحر ( المنجم المدعى ، طبعت عام ١٦٢٣ El astrologo fingido ) .

وسار كالدرون على سنة لوب ، إذ تنهار عنده التقاليد الأرستقراطية عادة عندما تبدو الملهاة . فتصور مسرحية ( من العسير أن تحرس منزلا ذا باين ١٦٢٩ Casa Con dos puertas mala es de guardar ) بطلة هاربة من رقابة أخيها العنيفة . وتهاجم مسرحية ( لا تصدق أسوأ الأنبا . No siempre lo peor est cierto ) الحسد المسرف ، الذى صور من قبل فى مسرحية ( طبيب يداوى شرفه ) ، على أن أبرع مسرحية تناولت

هذه النزعة هي مسرحية (السيدة الجميلة ١٦٢٩ La dama duende) دون أنجيلا، تلك السيدة العابثة المتمردة على التقاليد التي صورتها هذه التمثيلية تصويرا ساحرا إذ تفتح هذه السيدة بطريق باب خفي سرى يصل بين غرفتها وغرفة (مانويل Don Manuel) في إيهام خادم الدون (كوسمي Cosme) بأنها عفريت، يسبب لسيدة أشد الحيرة. وللشرف في هذه المسرحية دور هام، وتحدث مبارزتان بسببه أثناء سير المسرحية على أن تمرد (أنجيلا) على التقاليد يثبت في المناظر مرحا حلوا.

وظهر نوع آخر من المسرحيات ممثلا في مسرحيته (الأمير الوفي ١٦٢٩ El principe constante)، ويمتاز المنظر الأول فيها بسحره الفاتن، فنحن في حدائق (ملك فاس King of Fez)، ويدخل بعض الأسرى من المسيحيين ومعهم (زارا Zara) وصيفة الأميرة:

زارا : غنوا من وراء هذا الغاب

بينما تضع القاتنة (فنكس Phenix) رداها  
غنوا تلك الأغنيات الحلوة، التي تردد ألقانها  
أحزانا شجية، تلك الألحان التي اطربت مسامعها  
وهي تغتسل،

وتفيض بالأسى والعاطفة.

الأسير الأول : هل تستطيع الألحان التي تعزف على هذه الآلات الغريبة  
وهي أغلالنا وسلاسلنا

هل يستطيع نواحننا

أن يطرب فؤادها

فيكون شقاؤنا مبعث بهجة لها؟

زارا : هكذا الأمر .

وسوف تستمع إليكم من هذا المكان فغنوا

الأسير الثاني : إن شقاءنا جاوز الحدود ،

بل جاوز ( زارا ) الفاتنة ، بل جاوز كل ما تبقى

وهل ينطلق من قلب الأسير .

نغم موسيقى عن طواعية .

( إلا إذا كان طائرا بلا روح ؟ )

زارا : وأتم أنفسكم ، ألم تغنوا

مرات عديدة ؟

الأسير الثالث : نعم صدقت

ولكن بغيتنا لم تكن أن نخفف آلام

غريب عنا

وإنما غنينا لنخفف آلامنا المرة .

ثم يتطور الموضوع في مجال الأسرى ، وبطل المسرحية هو ( دون فرناندو Don Fernando ) الذي ألقى به في السجن ، وعومل أسوأ معاملة ، ولكنه ظل ثابت العزم لا يتزعزع ، ولم يقبل أن يكون تسليم مدينة سبته للمغاربة ثمنا لحريته وافتدائه ، وظل ثابت العزم حتى الموت ومع أن كثيرا من الهراء قد كتب عن فضائل هذه المسرحية ، إلا أنه يجب علينا أن نقدر أن ( كالدرون ) قد رسم فيها صورة تأخذ بمجامع القلوب للثبات على المبدأ ، والأريحية الآمنة .

وتوجد مسرحيتان جديرتان بالاعتبار ، الأولى هي ( عمدة زلاميا

سنة ١٦٤٠ تقريبا El al alcalde de Zalamea ) ، التي اعتمدت على

مسرحية لها عنوان مشابه لعنوانها ، ألفها ( لوب ) ، وقد اقترب المؤلف في نهجه من نهجها اقترابا لم يحدث في مسرحية أخرى من مسرحياته ؛ ذلك أن موضوعها يذكرنا بموضوع مسرحية (فوييتي أوفجونال Fuente Ovejuna) ، ولكنهما مختلفان اختلافا أساسيا ، فقد اتخذ ( لوب ) في مسرحيته من سكان القرية أجمعين بطلا واحدا ، وتوقف قيمة مسرحيته على نهايتها في ذلك المنظر الخالد الذي يقف فيه السكان معا ، ويقبلون معا المسؤولية المشتركة عن الجريمة التي حدثت . أما في مسرحية (عمدة زلاميا) ، فيتركز الاهتمام حول رجل واحد ، هو ( بيدرو كرسبو Pedro Crespo ) ذلك الفلاح الذي انتخب عمدة رغم تواضع مولده ، وجرا على الانتقام لشرف ابنته المثلوم ، فشلق ( دون الفارودي آتيد Don Alvaro do Ataide ) . ولا شك أن شخصية ( كرسبو ) طريفة في تصويرها ، ونشر بانتصار روح العدل وهي تقهر كبرياء الأشراف ، كما حدث في مسرحية ( لوب ) ، ولكن طرافة حوادث هذه المسرحية أقل من طرافة حوادث مسرحية (فوييتي أوفجونال Fuente Ovejuna) .

وأخيرا نعرض لمسرحية ( الحياة حلم ١٦٣٦ La vida es sueño ) وهي التي كان فيها ( كالدرون ) صاحب فن خلاق حقا . ويدور المدلول الظاهر لهذه المسرحية حول قصة رومانسية أخرى ، وتجرى حوادثها في بولندية ، وبطلاتها هي ( روزورا Rosaura ) ، وبها أسير بائس هو سيجسموندو Segismundo ) على أن أهم ما يمتاز به حوادث المسرحية هو الطريقة التي فرض بها المؤلف فكرة يدور حولها الموضوع ، إذ وضع ( سيجسموندو ) في السجن لأن نبوءة أعلنت هي أن الأمير الوارث للعرش سيكون نعمة على أبيه ووطنه . وتتقدم السن بأبيه ، ويؤنبه ضميره ، ويقرر أن يقدم



ابنه للمحاكمة العادلة ، فيدس له مخدرا ، ويأمر به فيحمل إلى القصر فاقد  
الرشاد ، وعند ما يفتح عينيه ، يجد نفسه وقد أحاطت به مظاهر عظمة الملك  
ولكن سرعان ما تظهر وحشيته الكامنة فيه ، ويحار فكره ، هل هو في حلم؟  
وتزيد فعالة ضراوة وعتوا ، فيعاد إلى سجنه ، حيث يفكر وهو مروع ، معتقدا  
أنه كان يهذى ، فيقول :

فلنضع الحد إذن  
لكبريائنا الضارية  
وندع جانبنا هذا العناد ،  
حتى لا يقابلنا حلم آخر .  
سوف نظل هكذا ونبقى  
في عالم من العجائب  
وفيه نحيا ونحلم في وقت واحد  
إن تجاربي تهتد لي  
أن كل فرد يحلم بواقع أمره  
حتى تنتهي فترة أحلامه  
فيحلم الملك بأنه ملك ،  
ويعيش في هذا الغرور ،  
ويأمر وينهى ،  
إلى أن يطير منه المجد الزائف إلى السماء ،

ويأتى الموت على متن ريح هادئة فيبعثر حطامه  
أويحولها إلى رماد ( فيا للنهاية الحزينة ) ..  
كيف تستبد بالناس شهوة الحكم  
بينما يترصد لهم الموت ليوقظهم من جديد  
من ذلك الحلم الكاذب ؟  
كذلك الغنى ، يحلم  
بين خزائنه التى تزيد همه  
كذلك الفقير ، يحلم أنه يتحمل  
كل فاقته وتشرده .  
أحلام يبدها النظر المتطلع  
أحلام تدفع إلى الصراع على الرفة  
أحلام تدعو إلى الإثم والعدوان .  
وليس من يعى بحق  
قال كل حالم بأنه فى هذه الحياة  
حتى يأتية الموت  
أما أنا ، فأحلم أننى مستلق هنا ،  
تثقلنى هذه الأغلال ،  
وقد حلت أى منذ عهد قريب .

كنت في عالم أزهى رونقا،

ما الحياة ؟ لوثة فحسب .

ما الحياة ؟ لو أمعنا الفكر

فكلها غرور ، كلها ظل

وأوفر خيرا قليل

لا وجود لشيء فيها ، وكل ما فيها وهم

أحلام في أحلام ، ولا زلنا نحلم .

ونترك ( كالدزون ) عندهذه العبارات القوية التي تستكشف الروح ، والتي تفوق بها على ( لوب ) في كل ما كتب . ولو توفرت له حيوية سلفه وفطرتة المسرحية ، ولم تقيد قيود الشرف الصارمة التي استبدت بالعصر ، لكانت له مكانة شكسبير وهكذا فشل في أن يكون من كبار كتاب المسرح برغم ما تهيأ له من مهارة وما توفر في كثير من كتاباته من جمال ، إن تصويره الحياة بأنها حلم له قيمة عالمية ، لكن معظم كتاباته تنتمي إلى مكان خاص وزمان خاص الأمر الذي حال بين تمثيلياته وبين استمواء الناس من كل عصر وجنس ، على نحو ما تحقق لشكسبير الشاعر المسرحي الانجليزي في عهد الملكة اليزابيث الأولى

---

سرفانتيز ( Cervantes ) و ( موريثو Moreto ) وغيرهما

كان ( لوب دى فيجا ) و ( كالدرون ) كالشمس والقمر فى سماء المسرح  
الإسباني ، وتلايلات بجوارهما نجوم عدة ، فى مرج أوفى توعده .

وقد تعددت أسماء الرواد المسرحيين وكان لمؤلفاتهم تأثير بعيد  
المدى . فقد طبعت مسرحية ( ملهاة سلسيتينا Celestina ) عام ١٤٩٩  
وتنسب فى العادة إلى ( فرناندو دى روجاس Fernando de Rojas ) .  
ومع أنها لا تلائم العرض المسرحى ، إلا أنها نالت شهرة عالمية ،  
وكانت مصدر الإلهام لكثير من المسرحيات الأخرى . وانتقل مؤلف  
دو كيشوت ( وهو الكاتب ( ميغل دى سرفانتس سافدرا  
Miguel de Cervantes Saavedra ) إلى التأليف المسرحى ، ولكن لم  
يكن لأسلوبه وآرائه شأن عظيم . وحتى تلك الفترة ، لم تكن المسرحية الدنيوية .  
قد رفضت عنها قيود المسرحيات الدينية والأخلاقية فكانت أروع مسرحيات  
سرفانتس ( نوماشيا ١٥٨٧ Numacia ) ذات موضوع غريب مفكك ،  
وتصور الشخصيات التاريخية بطريق شخصيات معنوية ، ولم تتفوق  
( ملاهيه entermeges ) على المهازل التى نهجت نهج الصور الوسيطة ،  
وعند ما صور مادة رومانسية . ، كانت طريقة الشخصيات والحوادث عنده  
مثيرة للضحك فى معظم الحالات ، كما فى مسرحية ( السلطانة العظيمة —

طبعت عام ١٦١٥ — La gran sultana ) .

ولاح العهد الزاهر للمسرح الإسباني بعد ذلك بفترة طويلة ، تقع بين ١٦٢٠ و ١٦٦٥ فامتلات تلك الفترة بعدد كبير من الكتاب الافذاذ ، وتجلت فيها ( أوجستين موريتو إى سافانا Augustin Moreto y Cavana ) ، ونال إقبالا يضارع ما نال ( لوب ) نفسه ، إذ كان على علم بمطالب المسرح ، وزخرت مسرحياته بالحياة والقوة والطرافة ، ومع أنه لم يصادف مثل هذا النجاح فى مسرحياته الجادة ، فقد خلف تراثا كوميديا ، انتفع به من أتى بعده من الكتاب بفضل ما فى تلك المسرحيات من حبكة متقنة ، وشخصيات طريفة على أن دوره كان دور التجويد والتجميل ، لا دور الابتكار والخلق . فقد اعتمد فى معظم مؤلفاته على أعمال ( لوب ) وغيره ، ويبدو ذلك من مسرحيات ( احتقار لقاء احتقار ) التى طبعت عام ١٦٥٤ ( El desdén con el dsrdén ) ومسرحية ( ليس فى وسعك ١٦٦٠ No puede ser ) ومسرحية ( الكوكو kukoo فى العش التى طبعت عام ١٦٥٤ De fuera vendrà quien de casa nos echara ) ومسرحية ( دون ديجو الغندور ١٦٦٢ El lindo Don Diego ) . ويمكننا أن نقف قليلا عند مسرحيته الأخيرة باعتبارها مثالا لكتاباتة : ففيها نجد ( دون ديجو ) ، ذلك الجلف الرينى ، شديد الزهو والادعاء الكاذب ، وتخطب له دونا إينيه على غير رغبة منها ، ولكنها تستغل هى وحبيبها دون جوان غروره ، وغفلته لتفضح أمره فى النهاية بعد أن خطب كوتيسة مزعومة ، هى فى الواقع خادمة ( إينيه ) تنكرت فى زى كوتيسة : وقد أولع ( مورينو ) بهذه الفصول الهزلية ، وأبدع تصويرها ، كما برع فى إحياء مناظره بالفكاهة الرقيقة الناضرة الحية .



وينتسب «فرانسيسكو روجاس زورلا Francisco de Rojas Zorilla» إلى «كالدرون» أكثر مما ينتسب إلى «لوب»، فهو يواصل تصوير الدساتيس الرومانسية وفلسفة الشرف، ويتجلى ذلك إلى أبعد حدودى الصور فى مسرحيته الشعبية الذائعة «بعد الملك تتساوى الرؤوس Entre bobos Del rey abajo ninguno»، وفى مسرحية «عبث السفهاء Lo que son mujeres anda el juego» وقد طبعت جميعا بين ١٦٤٠ — ١٦٥٤.

وقدم ( ترسودى مولينا Tirso de Molina ) ( أو جبرائيل تيليز Gabriel Tellez ) قصة دون چوان للدرج ، وكان كاتبا مكثارا مثل « (لوب) » ، وزادت مسرحياته على الأربعمئة عدا ، ومنها مسرحية ( الرجل الذى خدع أشبيلية والضيف الحجرى التى طبعت عام ١٦٣٠ . وهى مسرحية صورت هذا الفاسق الأسطورى على المسرح لأول مرة . ومع أن حوادث هذه المسرحية أتت مفككة مضطربة التصوير ، إلا أن المؤلف استطاع أن يصور آثما يسحرنا بماله من جرأة وفطنة ، ولا ريب أننا نقر ما يصيبه فى النهاية من عقاب ، ولكننا قبل ذلك نقع فى أسر صاحبنا بما فيه من نذالة مسرفة ، وشخصية ساحرة . وكتب ( ترسودى مولينا ) — كما كتب (لوب) و ( كالدرون ) من قبل — عددا من الملاحى الهزلية التى تدور حول الدساتيس ، وأشهرها مسرحية ( دون جيل ذو السروال الأخضر .

طُبعت عام ١٦٣٥ (Don Gil de las calzas verdas) حيث تظهر (دون جيسل) سيدة أقل حظاً وإن كانت لا تقل ميلاً إلى الشر من بطة مسرحية (السيدة الجميلة La dama duenda)، وغيرها مثل مسرحية (الرعد يد في البلاط . طُبعت عام ١٦٢١ El vergonzoso en palacio)، وقد صورت انتقال جلف من الفلاحين إلى أوساط النبلاء . وربما كانت مسرحية (مارتا الأمينة Marta la piadosa) التي عرضت باسم آخر هو (السيدة المباركة . طُبعت عام ١٦٣٤ La beada enamorada) أبرعها تصويراً، وقد دارت حول فتاة أرادت أن تهرب من زواج لا تميل إليه، فادعت أنها تلقت وحياً من السماء .

وإلى جانب هذه المسرحيات، توجد مسرحيات أخرى تدل على سعة أفق المؤلف، شأنه شأن (لوب) . فتصور مسرحية (فلاحة من فالكاكس . طُبعت عام ١٦٢٠ La villana de Vallecas) قصة فتاة اعتدى عليها وانتهاك عرضها، وتسكرت في زى فلاحة حتى تعثر على من اعتدى عليها . وقد كتب مسرحية أخرى لا تقل عن مسرحياته المذكورة قوة، تلك هي المسرحية الدينية (حلت به اللعنة لأنه خائن . طُبعت عام ١٦٣٥ El Condenado por descoenfiado) وقد انفردت بتصوير قصة ملبوسة للناسك (بولس)، وعرض لمسائل دينية عويصة أعماق مما عاجله الكتاب المسرحيون الآخرون .

أما (جوان رويدي الاركون إى مندوزا Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza) — من أهل المكسيك فيفوقه في الابتكار، ولكنه

لا بدانيه قوة . ولم يبرز من مسرحياته السبع والعشرين في براعة تصوير الشخصيات أو الموضوع إلا عدد قليل منها . فتعرض مسرحية ( الشك في الحقيقة . طبعت عام ١٦٢٨ La verdad sospechosa ) موضوعا طريفا ، يتعلق بالبطل (دون جارسيا Don Garcia ) الذى يعزيه بالكذب الكثير ماله من فسكاهة حاضرة ، وخيال واسع ، وطبع لا يتوخى الحذر ، فلم يعد يصدق أحد . ويقع في غرام فتاة هي ( جاسنتا Jacinta ) ، ويعتقد أن اسمها ( لوكريشيا Lucretia ) ويتقدم رسميا ليخطب ( لوكريشيا ) الحقيقية التى تنسكت باسم ( جاسنتا ) . وفى مثل هذه الملامح ، ينقد المؤلف العاشق من المآزق فى النهاية عادة ، ولكن ( الأركون ) سلك طريقا لم يسلكه من قبله أحد ، فترك بطله يتزوج ( لوكريشيا ) التى لا يهواها ، مادام قد فشل فلم يفرق بين الحقيقة والإدعاء . ومن جهة أخرى ، كتب هذا المؤلف دراسة فى الوفاء والخدر والحب فى مسرحية ( القسوة فى سبيل الشرف ١٦٢٥ La crueldad por el honor ) وفى مسرحية أخرى من : مسرحيات البطولة ، هى مسرحية ( كسب الأصدقاء ١٦٣٠ Ganar amigos ) التى تمجد الأريحية فى صورة مركيز نبيل قهر شهواته ، ورجل صداقة الصديق الوفى ( دون فرناندو Don Fernando ) ، الذى أثبت أنه بخلف فى حبه ( لدونا فلور Dona Flor ) . ونهج ( الأركون ) نهج ( لوب ) و ( كالدرون ) من ناحية الأسلوب ، ولكنّه أظهر بجلاء فيما ألف أنه صاحب احساس فردى صادق له هدفه الخاص .

تقع مسرحية ( اختبار الزوج . طبعت عام ١٦٣٢ Examen de

( maridos ) بين هاتين المسرحيتين ، وقد صور فيها ( اينيس Inés ) البطلة ،  
التي أعلنت على الملأ أنها ستختبر كل من يتقدم طالبا يدها للزواج قبل أن  
تختاره ، ولكنها تحب ، وتفضل إلى إجراء الاختبار الذي لا مفر منه  
الآن ويكسب هذه الملهاة اعتبارا ما فيها من تحليل للشخصيات .

وقد أظهر طريقة مبتكرة في التحليل في مسرحية ( للجدران آذان ،  
طبعت عام ۱۶۲۸ Las paredes oyen ) ، فعاقب البطل ( دون مندو  
Don mendo ) عقابا صارما لحياته في الحب ، وبسبب قصتين رواهما عن  
عشيقتين له . وهكذا تمسك ( جوان رويذر الاركون ) بمعايير أخلاقية  
صارمة ، طبقها في ملامحه بمنطق موزه ولا شك عن أقرانه ، تميزا منفردا  
إلى حد ما .

جاوزت شهرة هؤلاء المؤلفين حدود إسبانيا ، وبلغت كُتُاب  
المسرح ، إن لم تبلغ الجمهور المسرحي . وقد وجد غير هؤلاء كثيرون من  
الذين اشتهروا في وطنهم ، واسكنهم ظلوا مجرد أسماء خارج شبه جزيرة  
إيبيريا ، ومن هؤلاء ( الفار وكويلو دي آراجون Alvaro Cúbill de  
Aragon ) و ( انطونيو كويلو Antonio Coello ) و ( انطونيو دي سوليس  
إي ريبا دينير Antonio de Solis y Ribadeneira ) و ( فرناندو دي  
زارات إي كاسترونوفو Fernando de Zarate y Castronovo )  
و ( جوان بوتستاد يامنتي Juan Bautista Diamante ) و ( جوان  
دلاهور إي موتا Juan De Le Hozy Mota ) وغيرهم . ولقد تنوع معرض

ذوى المواهب فى أسبانيا كما تنوعوا فى المسرح الإنجليزى فى عهد إليزابيث  
ومن تبعها من آل أسرة ستيوارث ، وأضفوا على المسرح شرفا رفيعا .  
ولا شك أن المسرح الإسباني كاد يدرك المسرح الإليزابيثى ، ولم يمنعه من  
التفوق عليه إلا إهمال النسيج الذى أضعف الكثير من مؤلفات (لوب) ،  
وإلا التمسك بتقاليد الأخلاق المحلية فى قشتالة ، وهى تقاليد أقام عليها  
( كالدرون ) معظم مؤلفاته .



## الفصل الخامس

### المسرح اليسوعي العالمي

قبل أن نترك مسرح عصر النهضة في أوروبا ، علينا أن نلقى نظرة عابرة على الأقل على البقية الباقية من مسرحيات الأسرار المعروفة في القرون الوسطى إذا اتخذت سمة عالمية ففي عام ١٥٤٠ تحول القديس (إغناطيوس ليولا St. Ignatius of Loyola) إلى الدين ، وكان جنديا إسبانيا ثم نجح في أن يحصل من البابا على تأييد لمذهبه الديني الجديد . جماعة يسوع ، وقد هدف بجماعته إلى محاربة الإلحاد الذي انتشر في عصر الإصلاح الديني ، واستغل المذهب اليسوعي كل ما تمكن منه من الوسائل الصالحة في تمجيد الكنيسة ، وكان نصيب المسرح في ذلك نصيبا كبيرا ، ذلك لأنه يستهوي البصر والسمع ، واقتشر المسرح اليسوعي وانتشر بوجه خاص في البلاد الجرمانية ، وأوروبا الشرقية ، فكان امتدادا لمسرح القرون الوسطى من ناحية ، ومهدا لظهور المسرحية الدنيوية التالية من ناحية أخرى .

وكان اليسوعيون متحررين في مسرحياتهم ، واستعانوا بالمصادر المتنوعة وأمدتهم مسرحيات الأسرار والمعجزات والأخلاقيات بعدة موضوعات ولكنهم لم يعتمدوا على التقاليد القديمة ، وإذا لم يجدوا ما هو حديث فعلا تطلعوا بأبصارهم إلى دور التمثيل المعاصرة فزجوا المادة الجديدة بالإطار القديم ، ونظروا نظرة الرضا إلى (المسرح المدرسي) بوجه خاص ، وإلى

التثيل بمناظر متغيرة وهو النوع الذي ازدهر في الأراضي المنخفضة .  
وكان ( المسرح المدرسي ) ثمرة مباشرة من ثمرات هواة الملهاة والمأساة  
الرومانية التي فتحت الباب لمسرح عصر النهضة ، وكانت هذه المسرحيات  
يمثل معظمها فوق منصة فسيحة ، خلفها ستائر أو حاجز هيكلي ومرهان  
ما تبعت المسرحيات اللاتينية الأصلية مسرحيات لاتينية مستحدثة ، واتجه  
عشرات من المؤلفين العالميين في أنحاء متفرقة ، مثل أكسفورد غربا وفيينا  
شرقا وكراكوف ، فوضعوا الفصول التي دارت في العادة حول الموضوعات  
الدينية المقدسة ، وإنما بصفة غير دائمة ، وقلدوا فيها نماذج ( بلوتس Plautus )  
و ( تيرنس Terence ) ومع أن ما يستحق التقدير من المحاولات الأولى قليل  
جدا ، ( فيما عدا أهميته التاريخية ، إلا أننا لا نستطيع أن ننسى الطرف عن  
أثرها في مجموعها ، فقد عرضت على جمهورها المحدود نماذج عامة من الفن  
المسرحي الجديد ، فكانت ذات أسلوب جديد تماما ، وإن صورت  
موضوعاتها قصص المجهزات الدينية .

واقتبس الرائدون من الكتاب اليسوعيين في مسرحياتهم اللاتينية  
التالية كثيرا من آراء المسرح المدرسي ، وعدا هذا ، فقد شهدوا ما عرضته  
الأراضي المنخفضة من نماذج ، واستفادوا منها . ولهذا التطور الثنائي أهمية  
خاصة ؛ أما المسرحيات الأولى فقد تكونت من صور متتابعة طويلة من  
( اللوحات الحية Tableaux vivants ) ، عرضت على منصات طويلة تظلها  
أقواس ، وتبرز إذا شئت الستائر ؛ ولم يقتصر هذا النمط على المدن  
الهولندية ، وإنما ازدهر فيها بصورة خاصة . أما المسرحيات التالية التي

تفرقها أهمية ، فتتكون من مظاهر النشاط المسرحي الذي ارتبط بفرق (قاعات البلاغة Rederyker Kamers ) التي لعبت دوراً هاماً في القرن السادس عشر . وتكونت هذه الفرق من الهواة المتحمسين الذين تجمعوا في شكل جمعيات ، لكل منها شعار تمتاز به ، واتصلت هذه الجمعيات فيما بينها اتصالاً مفككاً في المسابقات السنوية . وقد انجذبت بالاشطر الأكبر من مجهودها إلى تنظيم المواكب وإنشاد الشعر والأغاني ، ومع ذلك كان الفن المسرحي نواة لها ، وقد أوقفت نفسها على هذا الأسلوب الأدبي في الإنشاد وبجاسة عظيمة .

وصورت هذه المسابقات — عادة — موضوعاً أو مسألة عامة ، لها ، طابع ديني أو أخلاقي تارة أو اعتمدت على المعرفة الإنسانية في الأعم الأغلب . وكانت النتيجة الطبيعية أن انطبعت مسرحيات هذه الفرق بطابع المسرحيات الدينية بقوة ، ولكن إنتاجها لم يكن ذا قيمة دائمة لارتباطه بالميلول المعنوية ، وتكاد الملهاة الساخرة التي كتبها ( جبراند أدريانزون بريديرو Gerbrand Adrianzoon Brederô ) واسمها ( المواطن الإسباني De Spaanische Brebänder ) أن تكون الوحيدة الجديرة بالذكر ، بمباحوث من مناظر تصور الحياة المعاصرة ، ومع أن مادة الموضوع كانت معنوية ، ومصورة على غرار المسرحيات الدينية ، لكنها استهوت العين بما فيها من حيوية وألوان وواقعية . واكتفت هذه الفرق عموماً بإقامة منصة في الهواء ، لها حاجز خلفي ، وتقيم فوق الواجهة أقواساً تخفيها الستائر ترفع لتكشف عما وراءها من مناظر ، وقبل أن يرفع الستار يلتقي حديثه

على سبيل المقدمة ، وقد ظهر مسرح (شوبرج امستردام Schouburgh of Amsterdam ) من هذه النماذج وأمثالها .

واقتبس اليسوعيون من هذا المصدر أيضا مادة مسرحياتهم التي أوحى بها الدين ، ولكنهم أضافوا إلى ما اقتبسوا أشياء حولت مناظرهم الأولى الوثيقة الصلة بالمسرحيات المدرسية واللوحات الحية ، إلى مناظر قريبة جدا من الأوبرا . وكانت أول خطوة خطوها هي توسيع الواجهة ذات الستار ، بحيث يرى الجمهور عددا من الأقواس التي أمكن استعمالها كلها إذا اقتضى الأمر . وهكذا تحولت الواجهة الأمامية التي استعمالها ( تيرنس ) ، وشاعت في الأراضي المنخفضة ، إلى واجهة صالحة لعرض المناظر ، بينما سخرت أساليب العصور الوسيطة مرة أخرى فاستعمل المنظر المؤقت . وهكذا تطورت الأمور تطورا هادئا ، من وقت ظهور طراز المنصة الذي استقر في الربع الثالث من القرن السادس عشر ، إلى أن ظهرت الفتحة الفردية التي آثرها المهندسون في القرن السابع عشر . وظلت آثار الصور المتأخرة من المسرح اليسوعي في الأقواس الجانبية الصغيرة ، التي لم تعد ذات أهمية فيما بعد ، ولكن الاهتمام بالمرثيات ظل مركزا حول الصورة الوسطى .

وكانت مسرحيات اليسوعيين المعروضة تهذيبية بالطبع ، واقرنت بروح السلطة القمريّة واتخذ رجال الجماعة التي أقامت نفسها موجهة لها رسالة تظهر أبحاد الكنيسة الحقّة ، وتصور للناس مساوىء التفكير الحر ،



ولهذا ناقضت نزعة الفرد التي ظهرت في عصر الإصلاح الديني ، وحاولت أن تنكر حق الفرد في التفكير المستقل ، فكان شأنها شأن المستبدين ، إذ صورت مزايا السلطة بالتفصيل ، وأهم فضيلتين لها هما الولاء للكنيسة والولاء للملك ، وهناك ناحية أخرى ، فلكي تصور هذه الفضائل تصويرا له أبعد الأثر في النفوس وأقرب ما يكون إلى القلوب لم يدخر اليسوعيون جهدا في استغلال كل وسائل الإغراء ، ولذلك كانت مسرحياتهم جذيرة بالاعتبار ، لا لما في كيانها من مادة رومانسية الاتجاه ، وإنما لما أحدثت من دفعة طورت زينة المناظر ، وهو أمر أقرته الأوبرا من قبل .

ولا يستحق معظم المسرحيين في هذه الفقرة إلا نظرة عابرة ، عدا اثنين أو ثلاثة منهم ، جديرين بالاعتبار . وإنما يلزم القول بأن وراء المظاهر اللاتينية العارية كنت ميزة هامة ذات مدلول فيما كتبوا ، فنذكر مثلا الكاتب المسرحي ( جاكوب جرتسر Jakob Grotser ) الذي كان رائدا لمدرسته ، حين ألف ملهاة ( كوميديا يتمون Comodia de Timone ١٥٨٤ ) من ناحية ، وصور لونا عاطفيا صادقا في كثير من مناظره من ناحية أخرى ؛ ولكن قدرته كانت دون قدرة كاتب أتى من بعده ، هو ( جاكو بيدرمان Jakob Bidermann ) الذي فاقه بكثير ، وكان موهوبا بلاريب . وتبرز من مسرحياته التسع واحدة منها بصورة خاصة ، وهي مسرحية ( سنودكس Cenodoxus ١٦٠٢ ) وهي مأساة ذات بداية طريفة ومنظر مفرح ، وتحرر بناؤها كما تحررت المسرحية الرومانسية الدنيوية ، فصور فيها النعيم والجحيم على المسرح ، وسخر كل ما عرف العاملون في المسرح المعاصر من وسائل



مسرحة ، ولا شك أن هذه المسرحية مهدت الطريق لنشاط المسرح  
اليسوعي فيما بعد في القرن السابع عشر ، بصورة أكيدة ، فكان مسرحا  
فاق المسرح الأسبق زينة وروعة ، وجسم الصراع بين حرية الفكر  
والعقيدة الإلهية على المسرح ، لذا لقي إقبالا عظيما ، وأعيد تمثيله مرارا بعد  
أن دخل بعد ذلك في برامج اليسوعيين .

وقد انطبعت مسرحية سنودكس Cenodoxus بطابع أخلاقي ديني فيه  
شيء من جو قصة ( فاوست ) ودارت مسرحيات ( يدرمان ) الأخرى  
حول موضوعات تاريخية ، وموضوعات من الكتاب المقدس ، وموضوعات  
رومانسية في أسلوبها ، مثل مسرحية ( فيلمون Philemon ) التي أعادت  
قصة الممثل الروماني الكوميدي القديمة ، وكيف استشهد في سبيل عقيدته ،  
ومثل مسرحية ( كوزمارشيا Cosmarchia, or Mundi Respublica )  
وموضوعها شعبي على طريقة المسرحيات خلاصتها أن الحياة حلم .  
وقد ظهر المؤلف في هذه المسرحيات كلها صاحب شخصية أدركت بفطرتها  
ما يطلبه المسرح ، وبرعت في تصوير أشخاص المسرحيات ، وصدقت  
في إحساسها بما يناسب المأساة .

وقد قاربه وبلغ شأوه في قوة التعبير من أتباع مذهبه ( جوزيف سيميونز  
Joseph Simeone ) و ( إيمانويل لوب Emanuel Lobb ) وهو يسوعي  
إنجليزي ، وضع مآسي خمسة طبعت عام ١٦٥٦ ، وهي ( زينو أو الطموح  
غير السعيد Zeno sive ambitio infebrix ) ومسرحية ( مرسيا أو تنوير

الفضيلة (Mercia sive pietas coronata) ومسرحية تيوكريت الفضيلة  
الباقية في رجال الحاشية (Theoctistus sive constans in oula virtus)  
ومسرحية (الفضيلة أو الشجاعة المسيحية Virtus sive Christiana fortitudo)  
ومسرحية (ايورامينيوس أو عقاب الإلحاد Leo Armenius sive impietas)  
(punita) ومن أهم من نهج نهجه (نيقولاس آفانسيني Nikolas of avoncini)  
الذي وضع ما يزيد على ثلاثين مسرحية تتخذ موضوعات من الأساطير  
الدينية وسير الأنبياء والمعجزات وما ماثلها . وظهر أسلوبه المتنوع بارزا  
في مسرحياته (سوزان الهبرية Susanna Hebroea) و (سيروس Cyrus)  
وانتصار الرحمة الإلهية على عناد البشر ، أو (ألفونس العاشر Dei bonitas)  
(de humana pertinacia victrix sive Alphonsus) و (انتصار الفضيلة  
أو (فلافوس كنستانتينوس الأكبر Pietas Victrix sive Flavius  
Constantius Magnus. )

ولم يقتصر ما أحرزه المسرح اليسوعي من نجاح على الأراضي الجرمانية،  
ولمّا ألف الكاتب (أورازيو سكاماكا Orazio Scamacca) في صقلية  
حلقة مطولة من أمثال هذه المسرحيات ، وظل الدافع لتأليف أمثال هذه  
المسرحيات حيا قائما معظم القرن الثامن عشر ، عندما ظهرت روائع أدبية  
صغيرة في مسرحيات (يسوع المسيح في طفولته المقدسة La santa  
infanzia di Gesu Cristo) طبعت عام ١٧٠٨ وألفها (برسيو برسي  
Presepio Presepì) أو (جوسي انتونيو باترياني Guiseppe Antonio  
Patrignani) ومسرحية (يوستاسيو . Eustachio) طبعت عام ١٧٥٨ التي

ألفها (أوغسطينو بلا تزي Agostino Palazzi) . ويلاحظ أكثر من هذا أن المسرح اليسوعي لم يكن محصورا بين جدران الكليات على الدوام ففي عام ١٦٤٤ دعا (سفورزا بلا فيسينيو Sforza Pallavicion) في حديث له مسجلا في مقدمة مسرحيته (هو مينجلدا الشهيد Martire Ermengilda) إلى تعميم استعمال الموضوعات الدينية التي تماثل ما عرضه اليسوعيون ، وبين أن نهاية الشهداء أنسب للمآسي من موضوعات الأساطير اليونانية القديمة . ويمكن تتبع أثر المسرح اليسوعي أيضا في أعمال المؤلف الألماني (اندرياس جريفيوس Andreas Gryphius) فإن موضوع مسرحية (كازين في جورچيا) ، أو (الوفاء الحقيقي . طبعت عام ١٦٩٨ Catharina - von georgien, oder bewährte Beständigkeit) إنما يدور حول الاستشهاد وقد رسمها المؤلف بالأسلوب الذي تعلمه من اتصاله الأول بالمسرح اليسوعي ولا شك أن اختيار موضوع هذه المسرحية ، (شارل ستيوارت ، أو مقتل صاحب الجلالة التي طبعت عام ١٦٩٨ Carolus Stuardus oder die ermordete Majestät) يعود إلى مكان اعتبار شارل الأول من الشهداء . وكانت مسرحية (كاردينو وسليدا التي طبعت عام ١٦٥٧ Cardenio und Cellinda) مأساة غرامية ، أما مسرحية الوردة المحبوبة الشائكة سنة ١٦٦٠ (Die gebehte Dornrose) فقد أتاحت الفرصة أمام (جريفيوس) لتسجيل ملهاة كلها باللهجة العامية تقريبا وبذلك تنبأ بتطورات مسرحية مقبلة في المستقبل البعيد .

و يمكن تتبع التأثيرات الأولى للمسرح الإنسانى والنشاط المسرح  
الإيطالى ، وتبع تأثير المسرح اليسوعى التالى فى أماكن متفرقة فى القرنين  
السادس عشر والسابع عشر . ويمثل هذا التأثير تلك المسرحيات التى  
ظهرت فى الجهات القريبة من مدينة ( راجوزا Ragusa ) أو ( دبروفنك  
Dubrovnik ) على شاطئ البحر الأدرياتي ، وقد ازدهرت فى هذه الجهة  
مسرحيات ذات نزعة قومية كروية Croatia بارزة استلهمت النذج الإيطالية  
وامتازت مع ذلك بالحوية الفردية . بدأ كتابها المسرحيون يكتبون فى  
القرن السادس عشر ، وأفلح ( مارتن درزيك Martin Drzic ) فى  
إنشاء مناظر هزلية احتفظت بقوتها المسرحية . وفى القرن التالى ظهر شاعر  
المحمة والمأساة الشهير ( إيفان جندوليك Ivan Gundulic ) الذى صار رمز  
عصره وزمنه ، بما صور من موضوعات كلاسية ، وموضوعات مختارة من  
أساطير بلاده وتاريخها . وبعد ذلك بفترة قليلة ، دفع المسرح اليسوعى  
اللاتينى نفرا آخر من الكتات لتأليف المسرحيات الأخلاقية والدينية .  
ومع أن الازدهار القوى لهذه الأنواع المسرحية كان مقدرا لها الذبول  
فالفناء ، إلا أنها جديرة بالاعتبار ، لما أحدثت من امتياز ذاتى ، ولأنها دلت  
على إقبال عصر النهضة على المسرح إقبالا عاما قويا .

ولا شك أن نشاط اليسوعيين كان فى المكان الأول من الأهمية ، فقد  
نشر الوعى المسرحى بين جمهور المتعلمين ، لاسيما فى بلاد شرق أوروبا  
وأثر أثرًا قويا فى الصور المسرحية فى كل مكان ، ومع أن حوار مسرحياتهم

كان باللاتينية عادة ، وكان من المقدور أن تصطدم فلسفتهم الرئيسية مع  
فلسفة البلاط البابوي الذي كان معادياً لأرائهم؛ ولو أنهم كان يهدفون لتأييده  
وطبعوا عصرهم بطابعهم ، وإن إهمال أمر المسرح المدرسي وما أحدث من  
مسرح يسوعي لمو حذف لفصل هام في تاريخ دار التمثيل الحديثة ، وإن  
كان الفصل قصيراً .

( انتهى الجزء الأول )

---









الناشر  
مكتبة الأنجلو المصرية  
١٦٥ شارع محمد فريد  
القاهرة

 Bibliotheca Alexandrina



0754450

العم